
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892950 8



CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

12

Zwölfter Band.

Enthaltend die Hefte 45, 46, 47, 48.

Mit einer Tabelle, einer Zeichnung und zwei Notenblättern.



Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen
in Mainz, Paris und Antwerpen.

1830.



I n h a l t

des

zwölften Bandes der *Cäcilia.*

Heft 45.

au sacre de S. M le Roi *Charles X*, et composée par *L. Cherubini*. Partition pour le Piano, arrangée par *Ch. Zulehner*. Bonn chez Simrock; rec. von *Dr. Deycks*. S. 111.

J. N. Hummel, erste Messe, in B; op. 77; — auch unter dem allgemeinen Titel: »Musica Sacra, (Erste Lieferung.« Wien, Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger; rec. von *Dr. Lindner*. S. 117.

Eybler, 4 Messen; rec. von *Dr. Lindner* und *G. W. Fink*. S. 122.

Das verlorne Paradies, Oratorium in 3 Abtheilungen, von *Heinrich de. Marées*, in Musik gesetzt von *Friedr. Schneider*. Clavierauszug vom Componisten. Halberstadt bei Brüggemann; rec. von *G. W. Fink*. — Pharao, Oratorium in zwei Abtheilungen von *A. Brüggemann*, in Musik gesetzt von *Fr. Schneider*. Clavierauszug vom Componisten. 74s Werk. Ebendaselbst. — Scherzhafte Trinklieder von *A. Bruggemann*, für 4 Männerstimmen, componirt von *Fr. Schneider*. 87s Werk. Ebendaselbst; angezeigt von *G. W. Fink*. S. 135.

Der 24. Psalm, von *Fr. Schneider*, Op. 72. angez. von d. *Rd.* S. 147.

Der Sieg des Glaubens, Oratorium von *J. B. Rousseau*, Musik von *F. Ries*. Op. 157, Clavierauszug und Stimmen; angezeigt von *Dr. Aab*. S. 147.

Samson von *Handel*, aufgeführt in Cassel; angez. von *Dr. Grosheim*. S. 155.

Zehn deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. von *W. L. Torche*, Op. 2. Berlin bei Schlesinger. — Sechs Wanderlieder von *W. Müller*, in Musik gesetzt von *Theodor Fröhlich*. 2. Werk, 1. Heft. Berlin bey Wagenführ; angez. von *Hoinig*. S. 161.

Amusement faciles pour le Pianof. à 4 m. par *Ad. Hesse*; rec. von *Rinck*. S. 162.

Premièr rondino p. Pianof. composée par *C. Holland*; angezeigt von *Rinck*. S. 162.

Heft 47.

Heft 48.

Ueber die

Erzeugung der Aliquottöne auf Zungenpfeifen und auf dem Clarinette

von

Prof. Dr. W. Weber

in Halle.

Vorwort

von

Gfr. Weber.

Es war denn doch wirklich recht verwunderlich, dass die auffallende Erscheinung

> dass, indess die Grundtöne (I) aller übrigen Blasinstrumente sich zunächst in die Octave als ersten Beiton (II) überblasen, nur allein das Clarinett sich doch sofort in die Quinte der Octave überbläst,

Jahrhunderte lang noch von Niemanden aufgefasst und erwähnenswerth gefunden worden, vielmehr unter bedeutungslosem Stillschweigen begraben geblieben war. Seit es Flöten, Oboen, Clarinette und Fagotte giebt, weis der Flötist nicht anders, als dass, auf eben denselben Griff, mit welchem er sein tiefes $\overline{d}$ blässt, ihm auch sein höheres $\overline{\overline{d}}$ anspricht, dass der $\overline{g}$-Griff ihm auch die Octave $\overline{\overline{g}}$ giebt, u. s. w. — eben so der Oboist; — und eben so giebt auch dem Fagottisten sein *G*-Griff wieder *g*, das *A* wieder *a*, u. s. w.; — nur dem Clarinettisten allein giebt sein *g*-Griff nicht wieder *g*, also nicht wieder die Octave, sondern $\overline{\overline{d}}$, — die Quinte

der Octave, — sein *a* giebt ihm nicht wieder $\overline{a}$, sondern $\overline{e}$, u. s. f. — So greift und bläst man die ganze Greif- und Blasewelt, ohne es sich einfallen zu lassen, sich über diese so auffallende Verschiedenheit auch nur zu verwundern, ja ohne sie zu bemerken, viel weniger nach dem Warum solcher Erscheinung zu fragen, noch weniger das Warum zu erklären. »Wenn man so und so »greift und so und so dazu bläst, so giebts den »wind den Ton, und um den und den Ton zu blasen, »muss man so und so greifen.« Das ist den Musikern genug, — genug sogar denen, welche über Blasinstrumente, ja selbst über Clarinett und über Clarinettverbesserungen, schreiben; für das Warum der Sache haben auch sie keinen Sinn, nicht einmal [redacted], darum zu fragen; — unsere Physiker, unsere Akustiker aber haben die Erscheinung, wie es scheint, zum Theil wirklich gar nicht gewusst, theils aber auch vielleicht absichtlich ignorirt, weil die Aufgabe der Lösung ihnen zu schwierig vorkommen mogte.

Seit ich, in meiner Akustik der Blasinstrumente vom Jahr 1814, zum Erstenmal auf die Sache aufmerksam gemacht, und darauf unser vortrefflicher Dr. *Chladni* erklärt hatte, dass, um eine befriedigende Erklärung einer so eigenthümlichen Erscheinung geben zu können, erst noch manche Forschung angestellt werden müsste, hörte ich nicht auf, ihn anzutreiben, sich der Lösung des Problems zu unterziehen. Er versprach es mir von Einemmale zum anderen, und würde die Aufgabe auch wohl sicherlich ruhmvoll gelöset haben, hätte nicht ein, für seine Freunde, wie für die Welt, noch immer allzufrüher Tod, seine Forschungen unterbrochen. Mehremal habe ich seitdem auch in der Caecilia den Gegenstand besprochen (VIII. Bd. Heft 30, S. 92; — XI. S. 40 und S. 181,) und auch Chladnis würdigen Nachfolger, Herrn Prof. *W. Weber*, aufgefordert und namentlich auf S. 188 des XI. Bandes dieser Blätter dringend genug gemahnt, hier an Chladni's Stelle einzutreten.

Dieser Mahnung wird denn nun die nachstehende Abhandlung verdankt, welche das erste Wort des Lichtes über den Gegenstand vernehmen lässt, ein Wort, welches die bis jetzo unerklärte Erscheinung ganz vollständig und mit mathematischer Gewissheit und Nothwendigkeit erklärt und ihren Grund, so wie die Nothwendigkeit, warum es so ist und gar nicht anders sein kann, nachweiset, welche also für die Theorie sowohl, als auch für die Anwendung beim Instrumentenbau, unberechenbare Ausbeute darbietet, und nichts anderes zu wünschen übrig lässt, als nur: dass es dem Herrn Verfasser gefallen möge, uns doch auf gleiche Weise, etwa als Nachtrag zum gegenwärtigen Aufsatze, — auch die, wohl errathbaren, aber doch noch nicht ganz zur Klarheit gebrachten Ursachen ausführlicher klar zu machen, warum andere, ebenfalls durch Rohrblätter zur Ansprache gebracht werdende Instrumente, Oboe und Fagott, sich in Ansehung ihres ~~zweiten~~ ersten Beitones, **nicht** wie das Clarinett, sondern wie die Flöte oder wie offene Labialpfeifen, verhalten. Möge er auch noch diesen Wunsch zu erfüllen geneigt sein.

GW.

Ich will kurz wiederholen, was von Hrn. *Dr. Gfr. Weber*, an verschiedenen Stellen der *Cäcilia*, über den Uebergang des Grundtons der Clarinette in ihren ersten Flageoletton, gesagt worden ist, und hier als bekannt vorausgesetzt werden darf.

1) Die Clarinette nähert sich dadurch, dass sie vom Grundtone (I) zum ersten Flageoletton (II) eine Octave und Quinte springt, den **gedeckten** Orgelpfeifen an, welche gleichfalls um eine Octave und Quinte vom Grundtone (I) zum ersten Flageoletton (II) springen, während **offene** Labialpfeifen

und die neusten Blassinstrumente vom Grundtone (I) zum ersten Flageolettone (II) nur um eine Octave springen.

2) Flageolettöne entstehen, weil nicht immer die ganze in der Pfeife enthaltene Luftsäule eine einzige schwingende Abtheilung, sondern bisweilen 2 oder mehrere isolirt schwingende, durch Schwingungsknoten geschiedene Abtheilungen bildet. Da die Zahl der schwingenden Abtheilungen nicht um ein Bruchtheil zunehmen oder abnehmen kann, sondern nur um eine ganze schwingende Abtheilung; so leuchtet ein, dass man bei unveränderter Länge der Pfeife, nur eine Reihe einzelner und bestimmter Töne, und nicht die zwischen ihnen gelegenen Töne, hervorbringen kann.

3) Der Grundton (I) einer offenen Labialpfeife springt, wenn er in den ersten Flageoletton (II) übergeht, darum um eine Octave, weil die offene Labialpfeife an beiden Enden in einen ganz freien mit Luft erfüllten Raum, oder wenigstens in einen erweiterten Luftraum mündet. Je freier und vollkommner die Mündung der Pfeife an ihren beiden Enden ist, desto genauer bildet ihr Grundton (I), mit ihrem ersten Flageoletton (II) ein der Octave gleiches Intervall.

4) Der Grundton (I) einer gedeckten Orgelpfeife springt darum um 1 Octave *plus* 1 Quinte, wenn er in den ersten Flageoletton (II) übergeht, weil gedeckte Pfeifen nur mit ihrem einen Ende in einen erweiterten Luftraum münden; an ihrem andern Ende dagegen ganz verschlossen sind. Je

freier und vollkommner die Mündung des einen Endes, und der Verschluss des andern Endes ist, desto genauer bildet ihr Grundton (I) mit ihrem ersten Flageoletton (II) ein Intervall gleich 1 Octave *plus* 1 Quinte.

Da nun eine Clarinette mit ihrem einen Ende, mit ihrem Mundstücke, in einem erweiterten Luftraume, dem Munde,*) und mit ihrem andern Ende, in einen ganz freien mit Luft erfüllten Raum mündet; so sollte man glauben und erwarten, sagt Hr. *Dr.* Gfr. Weber, die Clarinette werde sich wie eine offene Labialpfeife verhalten, und werde, indem sie von, ihrem Grundtone (I) in ihren ersten Flageoletton (II) übergeht nur eine Octave überspringen, indess uns doch im Gegentheil alle Erfahrungen eines andern überzeugen, und uns lehren, dass der Grundton (I) der Clarinette, um in den ersten Flageoletton überzugehen, um eine Octave *plus* 1 Quinte springt, dass sich folglich die Clarinette wie eine gedeckte Orgelpfeife verhält.

Die Clarinette scheint, dieser Betrachtung gemäss, mit den allgemein anerkannten und bewährten Naturgesetzen, die unter (3) und (4) aufgeführt worden sind, in Widerspruch zu stehen; denn die Clarinette scheint keine gedeckte, sondern eine offene Pfeife zu seyn, und befolgt doch die Gesetze nicht der offenen, sondern der gedeckten Pfeifen. Woher rührt dieser scheinbare Widerspruch

*) Nicht dieses habe ich als Zweifelgrund angeführt; denn dieses ist bei Oboe und Fagott derselbe Fall.
GW.

zwischen der beschriebenen Tonerscheinung bei Clarinetten, und einem allgemein anerkannten und bewährten Naturgesetze?

Dass der Widerspruch zwischen den Erscheinungen bei der Clarinette, und den in (3) und (4) ausgesprochenen Naturgesetzen, nur scheinbar ist, versteht sich von selbst; denn keine Erscheinung in der ganzen Welt steht mit irgend einem allgemeinen und nothwendigen Gesetze der Natur in Widerspruch.

In der Voraussetzung also, dass jener Widerspruch nicht in der Natur, sondern in irgend einem Mangel unsrer noch unvollkommnen Kenntniss derselben begründet sey, und mit der auf Sachkenntniss gegründeten Ueberzeugung, dieser Widerspruch müsse durch eine gründliche Untersuchung über die Natur und Gesetze der Zungenpfeifen sich lösen, hat Hr. *Dr.* Weber mich gütigst aufgefordert, ihm und den Lesern der *Cäcilia* mitzutheilen, was ich bei meinen, freilich mehr physikalischen als akustischen, Beschäftigungen zur Aufklärung dieser Sache finden würde.

Hr. *Dr.* Weber hat in der That selbst schon in seinen Abhandlungen zu erkennen gegeben: **Jener scheinbare Widerspruch werde sich dadurch lösen, dass die Clarinette scheinbar zu den offenen Labialpfeifen, in der That aber weder zu den offenen, noch zu den gedeckten Pfeifen, sondern zu einer 3ten Classe von Pfeifen, nämlich zu den**

Zungenpfeifen, zu rechnen, und dass es sehr wohl denkbar sey, dass diese 3te Gattung (die Zungenpfeifen), ungeachtet sie wesentlich von den gedeckten Orgelpfeifen verschieden sind, doch in manchen Stücken mit den letztern harmonirten, und dass eine solche Uebereinstimmung beider gerade in dem Verhältniss des Grundtons (I) zum ersten Flageoletton (II) statt finden müsse.

Auf diese Weise hat schon Hr. *Dr.* Weber den Widerspruch, der zwischen den Naturgesetzen und den Naturerscheinungen statt zu finden schien, gehoben, und es kommt darauf an, diese Lösung des Widerspruchs durch Thatsachen zu begründen, und den wahren Zusammenhang der Erscheinungen und der Gesetze nachzuweisen.

Um diese Lösung des Widerspruchs zu begründen, und nachzuweisen, dass man bei einer Clarinette nicht, wie es beim ersten Anblicke scheint, zwischen den Tönen (I) und (II) eine Octave; sondern 1 Octave *plus* 1 Quinte erwarten müsse, scheint es vor allem erforderlich zu seyn, den wahren, aus der Natur der Orgelpfeifen hervorgehenden Unterschied aller vorhandenen Gattungen und Species (der offenen und gedeckten Labial-Pfeifen, und der Zungenpfeifen) aufzusuchen und festzustellen.

Der Unterschied zwischen den beiden ersten Gattungen, den offenen und gedeckten Pfeifen,

ist hinreichend bekannt und ausgemacht. Das eine Ende, was bei jener ganz offen ist, ist bei dieser ganz verschlossen. Sollte nun nicht, haben viele gemeint, eine 3te Gattung von Orgelpfeifen gebauet werden können, die weder ganz offen noch ganz verschlossen, sondern halb oder theilweis offen und halb oder theilweis verschlossen wären, und sollten diese nicht einen Uebergang von der 1ten Gattung zur 2ten Gattung sowohl in ihren Tönen, als in ihren Tongesetzen, bilden?

Wirklich hat man eine Menge Erscheinungen gefunden und beobachtet, die eine solche Ansicht zu bestätigen scheinen: in der That aber ist diese Ansicht nicht in der Natur begründet. Ich glaube gewiss, dass sich viele Andere von dieser Wahrheit schon längst überzeugt haben, und überhebe mich, die mir eigenthümlichen Gründe dafür hier mitzutheilen. Das Resultat der Sache ist in kurzem folgendes: in welchem Grade die Enden der Pfeife geöffnet oder geschlossen seyn mögen, so bilden sie doch keine neue Klasse von Orgelpfeifen, sondern sie verhalten sich entweder wie unvollkommene offene, oder wie unvollkommene gedeckte Orgelpfeifen, und ewig bleibt ein Sprung zwischen ihnen, von den offenen Pfeifen zu den gedeckten Pfeifen.

Und es lässt sich auch leicht begreifen, warum es bei schwingenden Luftsäulen gar nicht auf den Grad der Oeffnung und Bedeckung der Enden ankommt; denn eine Verengerung der Oeffnung ist

offenbar weiter nichts als eine theilweise Verengerung der Röhre. Wie man nun von einer Saite, die nicht überall gleich dick ist, nicht sagen wird, dass ihre Schwingungen eine von den Schwingungen einer gleich dicken Saite wesentlich verschiedene Gattung von Schwingungen bilden, sondern nur einen weniger einfachen und regulären Fall derselben Schwingungsart; so muss man auch von einer Orgelpfeife, die nicht in allen ihren Theilen (gleichgültig ob am Ende oder in der Mitte) gleich weit ist, sagen, dass sie als keine eigenthümliche Gattung von Schwingungen, sondern als ein mehr oder weniger abweichender Fall, und als eine entweder unbedeutende, oder wenigstens unwesentliche Modification der regulären Schwingung, zu betrachten sey.

Ich halte die Zungenpfeifen für die dritte Gattung von Orgelpfeifen, welche eine wirkliche und eigentliche Verbindung zwischen offenen und gedeckten Pfeifen herstellen, und mit ihnen allein die 3 Species einer höhern Gattung ausmachen.

Die Grundidee nämlich, auf welcher die Construction unsrer Orgelpfeifen beruht, scheint folgende zu seyn: eine solche Einrichtung zu treffen, (dass, wie verschieden auch die Bewegungen und Schwingungen der Luft an verschiedenen Stellen der Pfeife (in verschiedenen Querschnitten derselben) seyen, in jedem Querschnitte einzeln doch alle Lufttheilchen gleichzeitig sich

gleich verhalten und gleiche Bewegungen machen. Sobald man von dieser Grundidee abweicht, so hat die Mannichfaltigkeit der möglichen Orgelpfeifen gar keine Schranken. — Sowohl in offenen als in gedeckten Pfeifen ist diese Grundidee festgehalten, und jede Verschiedenheit die unter ihnen statt findet, erstreckt sich gleichförmig über den ganzen Querschnitt der Luftsäule, hindert also nicht, dass alle in einem und demselben Querschnitt liegenden Lufttheilchen nach wie vor untereinander gleiche Bewegungen machen.

Durch Hrn. Dr. Weber sind uns, wie schon gesagt, vorzüglich folgende 2 Sätze an die Hand gegeben:

1) Es ist wahrscheinlich, dass die Clarinette, welche eine offene Labialpfeife zu seyn scheint, aber beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) einer gedeckten Pfeife gleicht, weder zur einen noch zur andern Art, sondern zu einer 3ten Art von Orgelpfeifen, zu den Zungenpfeifen, gehöre.

2) Die Zungenpfeifen, welche eine von den offenen und gedeckten Pfeifen wesentlich verschiedene Art von Orgelpfeifen bilden, sind eigenthümlichen Schwingungsgesetzen unterworfen, die aber in manchen Fällen mit denen der gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandt sind.

Nach diesen Prämissen bleibt, meiner Meinung nach, zweierlei zu thun übrig, um dem von Hrn. *Dr.* Weber geäusserten Wunsche zu entsprechen:

1) Durch Anführung mehrerer Facta evident nachzuweisen, dass alle Zungenpfeifen unter ähnlichen Verhältnissen, wie die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) denen der gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandte Schwingungsgesetze befolgen;

2) Die Ursachen anzugeben, warum die Zungenpfeife und die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II), denen der gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandte Schwingungsgesetze befolgen, und warum sie in diesem Puncte so weit von den an beiden Enden offenen Labialpfeifen, mit denen sie sonst mehr Aehnlichkeit haben, abweichen.

Zur Lösung von Nr. 2 suche ich alle wesentlich verschiedene Species der Orgelpfeifen unter einem allgemeineren Gesichtspuncte zu betrachten, und von da aus nicht blos die allgemeinen Gesetze der ganzen Gattung, sondern auch den Zusammenhang und das Verhalten der, den verschiedenen Species eigenthümlichen Gesetze, zu übersehen.

Wenn man die Grundidee der Orgelpfeifen festhält; so darf man den Unterschied offener und gedeckter Pfeifen nicht folgendermassen aussprechen: offene Pfeifen seyen an beiden Enden ganz offen, gedeckte Pfeifen seyen am einen Ende ganz ver-

schlossen; zum Gegensatz von theilweis offenen und theilweis verschlossenen Pfeifen; sondern folgendermassen: offene Pfeifen sind an beiden Enden von ganz beweglichen Schichten (von dünnen Luftschichten) gedeckte Pfeifen sind am einen Ende von einer ganz unbeweglichen Schicht (von einer festen Wand) begrenzt; zum Gegensatz von mehr oder weniger beweglichen Grenzschichten, von denen andere Pfeifen begrenzt seyn können. In den einfachsten und regelmässigsten Fällen wird sich diese Beweglichkeit oder Unbeweglichkeit der Grenzschicht allemal gleichförmig über den ganzen Querschnitt erstrecken; und erstreckt sie sich nicht gleichförmig über den ganzen Querschnitt; so sind die dadurch entstehenden Abweichungen als unwesentliche Modificationen, unsrer Ansicht der Orgelpfeifen gemäss, zu betrachten.

Iter Abschnitt.

Auf experimentalem Wege nachzuweisen, dass alle Zungenpfeifen unter ähnlichen Verhältnissen, wie die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) den gedeckten Pfeifen sehr nahe sind.

Um auf experimentalem Wege zu finden, in welcher Beziehung die Clarinetten zu den Zungenpfeifen gerechnet werden müssen, und welches ihr gemeinschaftliches Verhältniss zu gedeckten Pfeifen sey, habe ich eine Reihe Versuche gemacht, die ich in derselben Ordnung und mit denselben Worten,

wie ich sie mir vor längerer Zeit aufgemerkt habe, überschreiben will.

»Die Clarinette ist aus zwei schwingungsfähigen Körpern zusammengesetzt, aus einem Rohrblatte, und einer Luftsäule. Die Proportionen der Dicke und Länge und die Befestigung des einen Endes dieses Rohrblattes sind nicht, wie bei der Metallplatte einer Zungenpfeife, von der Art, dass es, wenn es isolirt schwänge, nur eine bestimmte Art von Schwingungen machen könnte, und die Dauer dieser Schwingungen sich vollkommen genau angeben liesse. Von dieser Beschaffenheit des Rohrblatts der Clarinette und der Unbestimmtheit und des Schwankens der ihm eigenthümlich zukommenden Schwingungen rührt es her, dass die gemeinschaftliche Schwingung des Rohrblatts und der Pfeife zu den Fällen gehört, wo die beiden Schwingungen beider Körper sich häufig auf verschiedene Weise in Gleichgewicht setzen können, und daher der Ton innerhalb enger Grenzen variabel ist und nur durch die Kunst des Bläsers seine nähere Bestimmung erhält.

„Die Tongesetze der Zungenpfeifen mit metallenen, gut befestigten Platten lassen sich aber dennoch mit einigen Modificationen auf die Clarinette anwenden:

1) Setzt man an ein Clarinettenmundstück enge Röhren von verschiedener Länge an, so lassen sich im Vergleich zum Tone des Rohrblatts tiefere

Töne hervorbringen, bei angemessener Länge der angesetzten Röhren, als mit einer Zungenpfeife, im Vergleich zum Tone ihrer **Metallplatte.** — Bei einer Zungenpfeife mit metallener und gut befestigter Platte kann höchstens ein um eine Octave tieferer Ton als der Ton der isolirt schwingenden Platte hervorgebracht werden, während man mit dem Clarinetten-Mundstücke, mit Hülfe angesetzter Röhren, 4 Octaven tiefere Töne als mit dem isolirt schwingenden Rohrblatte hervorbringt.

2) Alle Töne einer Clarinette, welche eine Terz und mehr tiefer als der Ton des isolirt schwingenden Rohrblatts sind, folgen denselben Tongesetzen als Zungenpfeifen, deren Töne gleichfalls eine Terz und mehr tiefer als der Ton ihrer isolirt schwingenden Metallplatte sind.

3) Die wenigen übrigen höheren Töne der Clarinette folgen keinem angebbaren Gesetze, weil bei ihrer Hervorbringung zu viel auf der Kunst des Bläsers beruht.

„Der Ton des von mir angewandten Clarinetten-Mundstückes war zwischen $\overline{\overline{fis}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ variabel. Im Mittel gab also das isolirt schwingende Rohrblatt $\overline{\overline{a}}$, — Die Luftsäule in einer offenen, **engen** Röhre. bei dem gewöhnlichen Zustand der Atmosphäre, muss $7\frac{1}{2}$ Pariser Zoll lang seyn, um $\overline{\overline{a}}$ als Grundton hervorzubringen. — An dieses Clarinetten-Mundstück

setzte ich eine $77\frac{1}{2}$ Zoll lange, $7\frac{7}{10}$ Linie mit Einschluss der Wände, $6\frac{3}{10}$ Linie im Lichten weite Glasröhre, die ich nach und nach verkürzte, indem ich nach jeder Verkürzung der Röhre die Töne bestimmte, welche beide (das Clarinetten-Mundstück mit der in der Röhre enthaltenen *Luftsäule*) gaben. — Die Länge der Luftsäule wurde vom offenen Ende der Glasröhre bis zu dem Puncte, von wo an das Clarinetten-Mundstück keilförmig zugespitzt ist, gemessen. Die Länge des schwingenden Rohrblatts war $10\frac{9}{10}$ Linien, die Breite $4\frac{1}{2}$ Linie, die Dicke

1) am Befestigungspunkte
 in der Mitte 0^{lin} 590
 an der Seite 0^{lin} 422.
2) 3 Linien oberhalb
 in der Mitte 0^{lin} 281
 an der Seite 0^{lin} 111
3) 3 Linien vom freien Ende
 in der Mitte 0^{lin} 266
 an der Seite 0^{lin} 075.
4) am freien Ende
 in der Mitte 0^{lin} 090

die Gestalt des Rohrblatts war genau die in Fig. 1. abgebildete.

„Aus den in der beifolgenden Tabelle enthaltenen Versuchen ergiebt sich, dass die Töne eines Clarinetten-Mundstücks, welches isolirt den Ton $\bar{\bar{a}}$ giebt, in Verbindung mit Röhren von verschiedener Länge, wenn sie um eine Terz und mehr tiefer als $\bar{\bar{a}}$ sind, gerade so wie Zungenpfeifen unter ähnlichen Verhältnissen, die Tongesetze gedeckter Orgelpfeifen befolgen und, indem sie ihren Grundton geben, fast genau halb so lang als eine offene Labialpfeife von gleicher Höhe sind.

„Man kann das mit dem Rohrblatte versehene Kopfstück der Clarinette von dem übrigen Rohre trennen, und kann aus diesem Theile der Clarinette mehrere Töne, und wenigstens Einen Ton fast eben so vollkommen hervorbringen, als auf der ganzen Clarinette, nur muss man die Geschicklichkeit besitzen, den Ton moderiren und festhalten zu können, damit er sich nicht in die Höhe oder herunter zieht, wobei sehr leicht unangenehme, kreischende Töne entstehen. — Ferner schnitt ich aber auch noch das ganze Clarinettenkopfstück, bis auf den das Rohrblatt unmittelbar umgebenden Rahmen weg, so dass nun die ganze Luftsäule verschwunden war; und dennoch brachte ich einen Ton fast eben so vollkommen hervor, als derselbe Ton auf der ganzen Clarinette ansprach."

Wir haben auch durch diese Versuche nachgewiesen, dass die Clarinetten als eine Species der Zungenpfeifen, und zwar als eine nicht ganz so ein-

T a b e l l e

zu Prof. *W. Weber's* Abhandlung über die Aliquotklänge des Clarinetts.

Folgende Töne gab ein Clarinetten-Mundstück mit angesetzten Röhren,	deren Längen nach Par. Zollen,		oder in Theilen offener und enger Labialpfeifen von gleicher Höhe,	Längen offener und enger Pfeifen von gleicher Höhe in Par. Zollen,
Contra *A*♯	$49\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{20}$	$109\frac{1}{2}$
Contra *H*	$47\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{24}$	$103\frac{1}{3}$
C	$45\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{27}$	$97\frac{1}{2}$
C♯	44	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{41}$	$92\frac{1}{2}$
D	42	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{62}$	$86\frac{5}{6}$
D♯	$39\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{30}$	82
E	$36\frac{1}{6}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{31}$	$77\frac{5}{12}$
F	$34\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{42}$	$73\frac{1}{12}$
G	$32\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	$65\frac{1}{12}$
G♯	$30\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	$61\frac{5}{12}$
A	$29\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	58
A♯	$27\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	$54\frac{3}{4}$
c	$24\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	$48\frac{3}{4}$
c♯	$23\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	$46\frac{1}{4}$
d♯	$20\frac{1}{4}$	=	$\frac{1}{2}$	41
e	$19\frac{1}{12}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{66}$	$38\frac{2}{3}$
f♯	$17\frac{1}{12}$	=	$\frac{1}{2}$	$34\frac{1}{2}$
g♯	$15\frac{1}{4}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{75}$	$30\frac{3}{4}$
h	$13\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{65}$	$25\frac{5}{6}$
$\bar{d}$	$11\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{55}$	$21\frac{2}{3}$
$\bar{f}$	$9\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{23}$	$17\frac{1}{4}$
$\bar{a}$	$7\frac{1}{4}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{29}$	$14\frac{1}{2}$
$\bar{a}$	22	=	$1\frac{1}{2} + \frac{1}{33}$	$14\frac{1}{2}$
$\bar{h}$	$6\frac{1}{12}$	=	$\frac{1}{2} + \frac{1}{37}$	$12\frac{1}{12}$
$\bar{h}$	$19\frac{1}{4}$	=	$1\frac{1}{2} + \frac{1}{37}$	$12\frac{1}{12}$
$\bar{\bar{c}}$♯	$5\frac{2}{3}$	=	$\frac{1}{2} - \frac{1}{69}$	$11\frac{1}{3}$
$\bar{\bar{c}}$♯	$17\frac{1}{3}$	=	$1\frac{1}{2}$	$11\frac{1}{3}$
$\bar{\bar{c}}$♯	$29\frac{1}{3}$	=	$2\frac{1}{2} + \frac{1}{35}$	$11\frac{1}{3}$
$\bar{\bar{c}}$♯	$41\frac{2}{3}$	=	$3\frac{1}{2} + \frac{1}{42}$	$11\frac{1}{3}$
$\bar{\bar{d}}$	$5\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	$10\frac{5}{6}$
$\bar{\bar{a}}$	16	=	$1\frac{1}{2} - \frac{1}{20}$	$10\frac{5}{6}$

Folgende Töne gab ein Clarinetten-Mundstück mit angesetzten Rohren,	deren Längen nach Par. Zollen,	oder in Theilen offener und enger Labialpfeifen von gleicher Höhe,	Längen offener und enger Pfeifen von gleicher Höhe in Par. Zollen.
$\bar{d}$	$27\frac{1}{3}$	$= 2\frac{1}{2} + \frac{1}{54}$	$10\frac{5}{6}$
$\bar{d}$	$39\frac{1}{3}$	$= 3\frac{1}{2} + 1\frac{1}{3}$ Zoll	$10\frac{5}{6}$
$\bar{d}$	$49\frac{1}{3}$	$= 4\frac{1}{2} + \frac{3}{7}$ Zoll	$10\frac{5}{6}$
$\bar{d}\#$	5	$= \frac{1}{2}$	$10\frac{1}{4}$
$\bar{d}\#$	$15\frac{1}{2}$	$= 1\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{4}$
$\bar{d}\#$	$25\frac{2}{3}$	$= 2\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{4}$
$\bar{d}\#$	$35\frac{4}{5}$	$= 3\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{4}$
$\bar{d}\#$	$46\frac{1}{2}$	$= 4\frac{1}{2} + \frac{1}{30}$	$10\frac{1}{4}$
$\bar{e}$	$4\frac{3}{4}$	$= \frac{1}{2}$	$9\frac{2}{3}$
$\bar{e}$	$14\frac{1}{3}$	$= 1\frac{1}{2} - \frac{1}{6}$ Zoll	$9\frac{2}{3}$
$\bar{e}$	$23\frac{3}{4}$	$= 2\frac{1}{2} - \frac{1}{3}$ Zoll	$9\frac{2}{3}$
$\bar{e}$	$34\frac{1}{4}$	$= 3\frac{1}{2} + \frac{1}{3}$ Zoll	$9\frac{2}{3}$
$\bar{e}$	$43\frac{1}{3}$	$= 4\frac{1}{2} - \frac{1}{6}$ Zoll	$9\frac{2}{3}$
$\bar{f}$	$3\frac{2}{3}$	$= 3\frac{2}{3}$ Zoll	
$\bar{f}$	$13\frac{1}{3}$	$= 1 + 4\frac{1}{6}$ Zoll	
$\bar{f}$	$21\frac{1}{12}$	$= 2 + 2\frac{5}{6}$ Zoll	
$\bar{f}$	$31\frac{3}{4}$	$= 3 + 4\frac{1}{3}$ Zoll	
$\bar{f}$	$49\frac{1}{3}$	$= 5 + 3\frac{2}{3}$ Zoll	
$\bar{f}\#$	3	$= 3$ Zoll	
$\bar{f}\#$	$29\frac{1}{2}$	$= 3 + 3\frac{2}{3}$ Zoll	
$\bar{f}\#$	$55\frac{1}{7}$	$= 6 + 3\frac{1}{2}$ Zoll	
$\bar{g}$	$2\frac{5}{12}$	$= 2\frac{5}{12}$ Zoll	
$\bar{g}$	$11\frac{1}{3}$	$= 1 + 3\frac{1}{6}$ Zoll	
$\bar{g}$	$19\frac{1}{3}$	$= 2 + 3$ Zoll	
$\bar{g}$	$51\frac{1}{3}$	$= 6 + 2\frac{1}{3}$ Zoll	
$\bar{g}$	$59\frac{5}{6}$	$= 7 + 2\frac{2}{3}$ Zoll	
$\bar{g}$	$67\frac{5}{6}$	$= 8 + 2\frac{1}{2}$ Zoll	
$\bar{g}\#$	$9\frac{1}{7}$	$= 1 + 1\frac{2}{3}$ Zoll	
$\bar{g}\#$	$17\frac{1}{3}$	$= 2 + 2$ Zoll	
$\bar{g}\#$	$63\frac{1}{3}$	$= 8 + 1\frac{5}{6}$ Zoll	
$\bar{g}\#$	$71\frac{1}{3}$	$= 9 + 2\frac{1}{6}$ Zoll	
$\bar{g}\#$	$77\frac{5}{12}$	$= 10 + \frac{2}{3}$ Zoll	

---

fache Species als die mit metallnen und gehörig befestigten Platten versehenen Zungenpfeifen, zu betrachten sind, wie aus der Vergleichung dieser Versuche mit Clarinetten und der früher von mir mitgetheilten Versuche mit Zungenpfeifen*) erhellt. Hier will ich, der Uebersicht und Vergleichung wegen, einige spätere Versuche mit Zungenpfeifen zusammenstellen, welche nachweisen, dass in ähnlichen Fällen, wo die Clarinette die Gesetze gedeckter Pfeifen befolgt, auch die Zungenpfeifen das Gesetz gedeckter Pfeifen befolgen, nämlich, dass, wenn sie ihren Grundton geben, fast genau halb so lang sind, als eine offene Labialpfeife von gleicher Höhe.

Folgende Töne gab eine Zungenpfeife mit angesetzten Röhren (durch die Zahl ihrer Schwingungen in 1 Secunde genauer bestimmt)	deren Längen nach Pariser Linien	oder in Theilen offener u. enger Labialpfeifen von gleicher Höhe,	Längen offener und enger Labialpfeifen von gleicher Höhe in Par. Linien.
583,2	128	$= \frac{1}{2} - \frac{1}{130}$	260
608,0	122	$= \frac{1}{2} - \frac{1}{100}$	249
676,0	110	$= \frac{1}{2} - \frac{1}{112}$	224
745,0	98	$= \frac{1}{2} - \frac{1}{60}$	203
856,4	86	$= \frac{1}{2} - \frac{1}{72}$	177

Bei den vorhergehenden Versuchen wurde diejenige Zungenpfeife angewendet, welche in der Cäcilia XI. Band Heft 43, S. 200 beschrieben worden ist. In diese Pfeife, wo man mit verschiedenen Platten wechseln konnte, wurde eine 0^{lin} 337 dicke, 14^{lin} lan-

*) Siehe des Hrn. Verf. Abhandlung: *Leges oscillationis oriundae, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjunguntur, ut oscillare non possunt nisi simul et synchronice.* Caecilia, VIII. Bd. S. 91.

ge und 3^{lin} breite Eisenplatte eingesetzt und festgeschraubt, welche nach einem Versuche, wo sie isolirt schwang, 1140,3 Schwingungen in 1 Secunde machte. Die mit ihr verbundenen cylindrischen Röhren waren $4\frac{1}{2}$ Linien im Lichten weit. Eine Luftsäule in einer an beiden Enden offenen Röhre, welche isolirt schwingend denselben Ton geben sollte, musste 133^{lin} lang seyn. — Ich bestimmte durch akustische Hülfsmittel für jeden Ton die Zahl der Schwingungen in 1 Secunde, durch welche der Ton jedesmal hervorgebracht wurde.

Nach diesen Versuchen mit der Clarinette und mit Zungenpfeifen, kehren wir zu unsrer Aufgabe zurück, um zu sehen, wie wir die mitgetheilten Versuche zur Lösung derselben benutzen können.

Das unmittelbare Ergebniss der Versuche, sowohl mit der Clarinette als mit der Zungenpfeife, ist, dass beide in den mitgetheilten Fällen, wenn sie ihre Grundtöne geben, fast halb so lang, als offene Labialpfeifen von gleicher Höhe sind, und dass sie in dieser Eigenschaft mit einer bekannten Eigenschaft der gedeckten Pfeifen übereinkommen.

Es ist aber bekannt, dass von der Länge einer Pfeife, wenn sie ihren Grundton giebt, die Grösse des Sprunges beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) zunächst und unmittelbar abhänge. Soll die Pfeife nämlich den Ton (II) geben, so muss sie eine ganze schwingende Abtheilung (welche so lang ist

wie eine offene Labialpfeife von gleicher* Höhe) mehr bilden. Bei einer offenen Labialpfeife werden daher alle Abtheilungen noch einmal so klein, weil eine g a n z e schwingende Abtheilung zu einer g a n z e n schwingenden Abtheilung hinzukommt — und die Schwingungen werden 2mal schneller. Bei gedeckten Pfeifen, bei Clarinetten und Zungenpfeifen werden die Abtheilungen dreimal so klein, weil eine g a n z e schwingende Abtheilung zu einer h a l b e n hinzukommt. Denn wenn derselbe Raum, der vorher von $\frac{1}{2}$ Abtheilung eingenommen wurde, unter $1\frac{1}{2}$ Abtheilung vertheilt wird, so werden die Abtheilungen 3mal kleiner, und die Schwingungen 3mal schneller. Wenn daher überhaupt die äusseren Umstände verstatten, den Ton (II) hervorzubringen; so wird dieser Ton bei der offenen Labialpfeife 1 Octave, bei der gedeckten Pfeife, bei der Clarinette und Zungenpfeife 1 Octave *plus* 1 Quinte höher seyn, wie es die Erfahrung auch anderweitig gelehrt hat.

Wir hätten also auf experimentalem Wege nachgewiesen, d a s s die Clarinetten und alle Zungenpfeifen, unter ähnlichen Verhältnissen als die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) den g e d e c k t e n Pfeifen sehr nahe verwandt sind.

IIter Abschnitt.

Warum die Clarinetten beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) den Schwingungsgesetzen gedeckter Pfeifen sehr nahe verwandt sind, und warum sie sich in diesem Punkte so weit von den an beiden Enden offenen Labialpfeifen, mit denen sie sonst mehr Aehnlichkeit haben, abweichen.

Ich habe gesagt: wenn man die Hauptidee, welche der Construction unsrer Orgelpfeifen zu Grunde liegt, festhält; so darf man den Unterschied offener und gedeckter Pfeifen nicht folgendermassen aussprechen: offene Pfeifen seyen an beiden Enden ganz offen, gedeckte Pfeifen seyen an einem Ende ganz verschlossen, zum Gegensatz von theilweis offenen und theilweis verschlossenen Pfeifen; sondern folgendermassen: offene Pfeifen sind an beiden Enden von 2 ganz beweglichen Schichten, gedeckte Pfeifen sind an einem Ende von einer ganz unbeweglichen Schicht begrenzt, zum Gegensatz von mehr oder weniger beweglichen Grenzschichten, von denen andere Pfeifen, insbesondere Zungenpfeifen, begrenzt seyn können.

Ist ein Ende von einer ganz beweglichen Schicht begrenzt, wie die Enden einer offenen Labialpfeife; so macht dieselbe so grosse Schwingungen, als nur irgend eine andere Schicht in derselben Luftsäule, sie macht eben so grosse Schwingungen als die gerade in der Mitte zwischen 2 Schwingungsknoten gelegene Luftschicht.

ist ein Ende von einer ganz unbeweglichen Schicht begrenzt; so macht dieselbe gar keine Schwingungen, gerade wie die in den Schwingungsknoten gelegenen Lufttheilchen keine Schwingungen machen.

Durch diese Betrachtung, scheint es mir, werde man zu einem allgemeinen Gesichtspunkte geführt, unter welchem man alle **wesentlich** verschiedenen Species der Orgelpfeifen zusammenfassen, und von welchem aus man nicht allein das gegenseitige Verhalten ihrer Schwingungsgesetze zu übersehen, sondern auch die Ursachen davon einzusehen im Stande ist.

Ich fasse nämlich alle **wesentlich** verschiedenen Species von Orgelpfeifen unter dem Gesichtspunkte ihrer Grenzschichten und deren Verhalten zu irgend einer andern Schicht in derselben Orgelpfeife zusammen, und definire die nächst höhere Gattung, zu welcher die **offenen Pfeifen**, die **Zungenpfeifen** und die **gedeckten Pfeifen** gehören, folgendermassen: **als Pfeifen, deren Grenzschichten gleich grosse Schwingungen machen, als irgend eine in derselben Pfeife zwischen einem Schwingungsknoten und einem Schwingnngsmaximum gelegenen Schicht (die Schichten im Schwingungsknoten und im Schwingungsmaximum mitgerechnet.)**

Wie kann man sich nun Pfeifen denken, nnd finden sich in der Wirklichkeit Pfeifen, deren Grenz-

schichten nicht ganz wie die Schicht im Schwingungsmaximum sich bewegt (die also keine offenen Labialpfeifen bilden,) und deren Grenzschichten auch nicht ganz unbeweglich, wie die Schicht im Schwingungsknoten, sind (die also auch keine gedeckten Pfeifen bilden;) sondern Pfeifen, deren Grenzschichte wie irgend eine zwischen einem Schwingungsknoten und einem Schwingungsmaximum gelegenen Schicht sich bewegt, und daher einen Uebergang von offenen zugedeckten Pfeifen bilden, wie er aus der Grundidee der Orgelpfeifen entspringt?

Man kann leicht ein Mittel finden, wie man sich alle unter diesem allgemeinen Begriff der Orgelpfeifen gehörenden Species von Orgelpfeifen in der That denken und vorstellen könne, indem man auf die Grenzschicht der Pfeife äussere Kräfte einwirken lässt, und um leichter diese äusseren Kräfte auf alle Puncte dieser Grenzschicht gleichförmig wirken zu lassen, eine zwar bewegliche und verschiebbare, aber aus harter und fester Materie verfertigte Wand der Grenzschicht substituirt. — Richtet man nun die äussern, auf diese neue Grenzschicht (auf die bewegliche, feste Wand) wirkenden Kräfte so ein, dass die Wand stets dieselben Bewegungen, als die in einem Schwingungsmaximum gelegene Schicht, macht; so ist zwischen einer solchen Pfeife und einer offenen Labialpfeife gar kein wesentlicher Unterschied. — Richtet man die äusseren, auf diese Wand wirkenden Kräfte so ein, dass die Wand, wie die in einem Schwingungsknoten befindliche Schicht, unbeweglich ist; so findet zwischen

einer solchen Pfeife und einer gedeckten Pfeife gar kein wesentlicher Unterschied statt. — Richtet man die äusseren, auf die Wand wirkenden Kräfte so ein, dass die Wand stets wie irgend eine andere, zwischen dem Schwingungsknoten und dem Schwingungsmaximum gelegene Schicht schwingt; so gehört eine solche Pfeife zu einer Species, welche einen Uebergang von den offenen zu den gedeckten Pfeifen bildet.

Aber nicht allein die Möglichkeit und Zulässigkeit aller dieser Species von Orgelpfeifen muss man zugeben, sondern man kann auch Orgelpfeifen von allen diesen verschiedenen Species in der That herstellen.

Wie man nämlich ohne wesentliche Verschiedenheit eine Luftsäule durch eine bewegliche Schicht einer Seitenöffnung begrenzen lassen kann, wie bei der Flöte, wenn die Seitenöffnung nur weit genug ist; so kann man sie auch durch eine bewegliche, in die Seitenwand, nahe am einen Ende der Luftsäule eingesetzte Platte begrenzen, wo dann nicht alle Puncte der Platte gleich grosse Bewegungen zu machen brauchen, sondern wo man nur das eine Ende frei schwingen, das andere Ende fixiren kann, und wo man die elastische Kraft der Platte selbst als diejenige äussere Kraft benutzen kann, welche durch ihren Einfluss die Platte nöthigt, gerade solche Bewegungen zu machen, als irgend eine zwischen einem Schwingungsknoten und einem Schwingungsmaximum gelegene Schicht derselben Pfeife.

Unter diesem Gesichtspuncte nun habe ich die Zungenpfeifen betrachtet, und habe erstens durch vollständige und genaue Versuche auf experimentalem Wege die Schwingungsgesetze der Zungenpfeifen auszumitteln gesucht, und bin zu den Resultaten gelangt, welche ich in der oben erwähnten lateinischen Abhandlung, und später deutsch, in Poggendorffs Annalen der Physik 1829, 7. Heft, Seite 415, mitgetheilt habe — und habe zweitens durch die nähere Betrachtung der Natur der Platte und ihrer elastischen Kraft, und der Natur der Luft und ihrer Expansivkraft, auszumitteln gestrebt, wie weit die Schicht, welche die nämlichen Schwingungen als die Platte mache, vom Schwingungsknoten und vom Schwingungsmaximum, in jedem einzelnen Falle entfernt sey.

Je grösser der Druck ist, findet sich aus diesen Betrachtungen, welchen die Luft der Zungenpfeife und ihre Platte vermöge ihrer Schwingungen wechselseitig auf einander ausüben, desto näher liegt die mit der Platte gleich schwingende Schicht einem Schwingungsknoten. — Je grösser der Druck ist, findet sich aus denselben Betrachtungen, welchen die Luft der Zungenpfeife und ihre Platte vermöge ihrer Schwingungen wechselseitig auf einander ausüben, desto tiefer ist ihr gemeinschaftlicher Ton, im Vergleich mit dem Tone der isolirt schwingenden Platte.

Diese beiden Sätze entlehne ich aus meiner Untersuchung der Zungenpfeifen, um den Grund anzu-

geben, von dem Verhalten der Clarinette beim Uebergange aus dem Grundtone (I) in ihren ersten Flageoletton (II), und fasse meine Erklärung von dieser Erscheinung in folgenden Worten zusammen:

Die Clarinette nähert sich beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) darum den Schwingungsgesetzen gedeckter Pfeifen, und entfernt sich in diesem Punete so weit von den offenen Labialpfeifen, mit denen sie sonst die meiste Aehnlichkeit zu haben scheint, weil das Rohrblatt in allen Fällen, wo der Grundton der Clarinette in einen Flageoletton übergehen kann, einem Schwingungsknoten der Luftsäule sehr nahe liegt —; denn es findet in allen diesen Fällen ein sehr starker Druck zwischen der schwingenden Luft und dem schwingenden Rohrblatte statt —; denn die Grundtöne der Clarinette, welche man in Flageolettöne übergehen lassen kann, sind weit tiefer als der Ton des isolirt schwingenden Rohrblatts.

Je geringer der wechselseitige Druck der Luft in der Zungenpfeife und ihrer Platte ist, desto geringer ist die Vertiefung ihres gemeinschaftlichen Tones unter dem Tone der isolirt schwingenden Platte, desto näher liegt die Platte einem Schwingungsmaximum der Luftsäule, desto mehr stimmen die Gesetze der Zungenpfeife, wenn mehrere schwingende Abtheilungen vorhanden sind, mit denen ei-

ner offenen Labialpfeife, und wenn nicht mehrere schwingende Abtheilungen vorhanden sind, mit den Gesetzen der isolirt schwingenden Platte überein.

Als literarische Notiz für diejenigen, welche sich specieller für diesen Gegenstand interessiren, und vielleicht einigen Nutzen daraus für die Praxis der Musik und für den Instrumentenbau daraus ableiten können, bemerke ich, dass sie mehrere ausführliche Aufsätze über die Zungenpfeifen und die zu ihrer Untersuchung angewandten Hülfsmittel in Poggendorffs Annalen, 1828, 11tes Heft, 1829, 1tes, 6tes, 7tes und 10tes Heft finden; und ich hoffe auch Gelegenheit zu finden, die Leser der Cäcilia in einigen der folgenden Hefte mit einigen Anwendungen und Vervollkommnungen dieser Klasse von Instrumenten zu unterhalten.

Das
Miserere in Rom.*)

Bekanntlich ist dies *Miserere* durch die ausserordentliche Wirkung auf die Zuhörer berühmt, welche inzwischen mehr durch die dabei obwaltenden Nebenumstände, durch die Art des Vortrags, als durch die Composition selbst bedingt wird. Es möge eine Anekdote, die Burney von Santarelli erfuhr, als Beleg dazu dienen.

Vorher bemerken wir nur: Abschriften von diesem *Miserere* gab die päbstliche Kammer nur unmittelbar selbst, aber — sehr selten. Pater Martini versicherte Burney'n, dass sie nur zwei habe nehmen lassen; eine für den König von Portugal, und eine für ihn, Martini, selbst. Diese letztere eben durfte Burney copiren und gab sie hernach 1771 heraus. Wenn wir dies *Miserere* daher irgendwo zur Aufführung gebracht hören, so ist es in der Regel nach einer Abschrift von der Burney'schen Ausgabe. Allein daraus folgt noch gar nicht, dass, 1) ein solches *Miserere* ächt sey, und noch viel weniger, dass es 2) für uns das sey, was in Rom gesungen wird, und dass es die Wirkung thue, welche es in Rom bewährt.

Was Nr. 1 betrifft, so fand Burney seine Abschrift, mit einer andern aus dem päbstlichen Archive verglichen, doch nicht vollkommen

*) Vergl. Cäcilia II. Bd. S. 66.

übereinstimmend. Die Ursache mag seyn, dass, wie Sievers behauptet und vom päbstlichen Kapellmeister Baini erfuhr, der ganze Gesang nur durch Tradition fortgepflanzt wird, dass nur die Oberstimme ausgesetzt ist und in den andern Stimmen Abweichungen vorkommen müssen.

In Betreff von Nr. 2 aber, wie wenig vom Vertrage selbst des ächten Allegri ausserhalb Rom zu erwarten sey, erfuhr Burney Folgendes: Der Kaiser Leopold I. erbat sich vom Pabste eine Abschrift, die auch des letztern Kapellmeister besorgte. Es ward darnach in Wien aufgeführt und machte gar keinen Eindruck. Der Kaiser führte Beschwerde, weil er hintergangen worden sey, denn, sagte Santarelli: „*quantunque cantata da Musici soavissimi, fece alla corte di Vienna la misera comparsa di un semplicissimo falso Bordone.*" Der Pabst war sehr aufgebracht über den armen Kapellmeister, der seine Stelle verlor, bis einer der Kardinäle später dem Erzürnten vorstellte „wie die Art zu singen gar nicht in Noten ausgedrückt werden könnte, und darum das Stück an andern Orten die Wirkung verfehlen müsse." Der Kapellmeister bekam die Erlaubnis, sich in Wien schriftlich zu vertheidigen, und Leopold wollte schon vom Pabst Sänger nach Wien kommen lassen, um es einmal ordentlich zu hören; doch der Türkenkrieg hinderte es und „das *Miserere* ist vermuthlich jetzt noch nirgends gehörig aufgeführt worden, als in der päbstlichen Kapelle."

So schrieb Burney vor fast 60 Jahren; und es gilt auch wohl heute noch.

r.

Ueber die Stumme von Portici.

Diese Oper macht so grosses Aufsehen, findet so allgemeinen Beifall, dass es wohl der Mühe verlohnt, auf die eigentliche Beschaffenheit derselben ein Paar prüfende Blicke zu werfen.

Nicht nur Theaterfreunde sprechen darüber ein grosses Lob aus, sondern auch die Masse strömt herbei, die sich nur in ausserordentlichen Fällen um Opern bekümmert, so dass es das Ansehn gewinnt, als ob diese Oper alle andern übertreffe. In gewissem Sinne ist dies wohl der Fall, es fragt sich nur, ob das Ausserordentliche hier von der Kunstschönheit selbst und von der grossen Vollkommenheit des Werkes allein, oder — zum Theil wenigstens — von ausserwesentlichen Dingen und Uebertreibungen herrühre. Worin besteht dieser Beifall? Wie es scheint, mehr in grosser Theilnahme als innerem Genuss. Beides ist nicht immer mit einander verbunden, und man unterscheidet darnach blos interessante und wirklich schöne Kunstwerke. Ungerecht wäre es gewiss, nur eins von beiden auf die Stumme von Portici anwenden zu wollen, aber behaupten darf man wohl, dass sie mehr zu jenem, als zu diesem sich hinneige. Es ist besonders die Theilnahme, welche die Zuschauer fesselt und beschäftigt, und die sie nur selten zum Genuss des Schönen kommen oder sie daran denken lässt. Diese Theilnahme erregt zunächst das Schicksal der Stummen — durch natürliche Hülflosigkeit und leidende Unschuld zugleich — dabei noch durch Jugend, Schönheit und Liebe. Es herrscht eine beständige Spannung, die sowohl auf ihre Gebehrdensprache als auf den Ausgang ihrer Geschichte gerichtet ist. Nur einige Momente erlauben die ruhigere,

tiefere Beschauung ihres innern Zustandes, die dem Herzen in einer uns wohlthuenden Mitempfindung Genuss gewährt. Dazu gehört besonders die Scene, wo sie mit allen Sinnen nach der Trauung ihres Geliebten hinstrebt, und voll süsser Liebe sie hindern möchte und es nicht vermag. Sodann aber hauptsächlich alles, worin sich die edle, zarte Liebe ihres Bruders zu ihr ausdrückt. Beides scheinen für den lyrischen Antheil in dieser Oper die hellsten Puncte. Diesem könnte man noch, in so fern es die Phantasie aufregt, den Schluss beigesellen, der mit dem donnernden Vesuv eine Steigerung des Pathetischen und, wenigstens von fern her, das Gefühl des Erhabenen giebt, obgleich das Aeussere mit dem Innern hier schon nicht mehr in entsprechendem Verhältnisse steht.

Wodurch nun aber die ganze Oper ihre eigenthümliche Beschaffenheit erhält, ist — das durchgängige Vorherrschen der **Affecte**, die hier und da wohl mit Erfolg zum Ausdruck des Heroischen führen, aber der Musik zur Darstellung innerer Zustände, wie dies doch bei Opera hauptsächlich Ziel und Zweck ist, zu wenig Zeit und zu wenig Ruhe lassen. Nicht allein, dass die Geschichte selbst rasch vorwärts eilt, sondern es ist auch noch ein zweiter, höchst unruhiger Gegenstand hinzugefügt, und nur zum Theil damit verschmelzen, nämlich der Aufstand des Volks gegen den Viceköng von Neapel. Dieser Aufstand rast und tobt gleich von Anfang an, ehe noch die Menge weis, was der stummen Fenella vom Sohne des Vicekönigs widerfahren ist. Um bei diesem Wüthen, das die Musik als Heroismus behandelt und mit dem höchsten Ausdruck belegt hat, nur einigermassen in die Empfindung des Volks mit einzustimmen, hätte man denn auch wohl etwas von den Bedrückungen, worauf sie sich berufen, sehen müssen. So haben wir nur, einseitig, halb blinde Raserei vor uns, die zum blossen Schauspiel wird oder uns nur pathologisch aufregt. Mit diesem Aufruhr beschäftigt sich das historisch-musikalische Drama weit mehr, als mit der Stummen

von Portici; ja man kann sagen: Die ganze französische Revolution ist, (mit ächt französischer Leidenschaftlichkeit, in diese Oper gefahren. Ihr Ausdruck ist, wo er gelingt, Schreck und Grausen (die Wahnsinnsscene Masoniello's strebt noch besonders darnach hin), und wo diese Empfindung nicht ganz erreicht wird, da tritt Spannung und Aufregung ein, worin denn auch das Publikum von Anfang bis zu Ende erhalten wird. Starke Eindrücke zu empfangen, das sagt aber, wie wir wissen, ganz besonders der Masse zu, und so sind es diese denn wohl hauptsächlich, welche neben wirklichen Schönheiten das Volk herbeiziehen. Und die Affecte müssen um so mehr ihre Wirkung thun, da sie noch den Reiz und die Beschäftigung der äusseren Sinne auf eine so ausserordentliche Weise zu Hülfe nahm. Ja, die Fabel ist oft nur dazu benutzt, um den Augen ein unterhaltendes Schauspiel zu geben. Um Fenella z. B. öffentlich aufzugreifen, muss ein voller Markt mit Häufern und Verkäufern, Harlekinsbuden, Kindern und Müssiggängern das grösste Volksleben vor uns ausbreiten und zur Schau vor uns abspielen. Der brennende Vesuv zulotzt verschlingt hundert Wolfsschluchten und übertrifft — wenigstens in der Vorstellung — alles, was jemals der Art aufs Theater gekommen ist. Aber soll man es loben, wenn die Aufmerksamkeit der Zuschauer so auf das Ausserwesentliche, mit Uebergewicht auf das Aeussere hingeleitet wird? Kann die Kunst dabei gewinnen? Ist sie dadurch nicht vielmehr der immer grösseren Ausartung ausgesetzt? Was kann die Bühne nun noch bringen, das über ein solches Getümmel hinaus ginge oder dem brennenden Vesuv gleich käme? — So vortrefflich auch diese Oper als interessantes Kunstwerk sein mag — sollte sie wirklich mit wahrer Schönheit schon das Hochste gewähren, wie manche sich einbilden und vermeinen? Geht wohl — da selbst dem Einzelnen oft deutliche Motive fehlen — eine Klarheit der Vorstellung im künstlerischen Sinne und bei allen Leiden und Schrecknissen eine würdig tragische Empfindung

ens dem Ganzen hervor? Und — bei aller Aufregung, bei allem Aufruhr der Affecte, bei aller sinnlichen Grösse des Gegenstandes — wo bleibt der herzinnige Genuss, die Seelenwärme und Geisteserhebung, womit eine Mozart'sche Oper auf uns wirken kann?

Ist es erlaubt, auch über die Musik — nach blossem Gefühl — etwas hinzuzufügen, so darf man wohl behaupten, dass der Componist etwas sehr Würdiges geleistet und besonders im Kraftausdruck seine frühern Werke übertroffen habe.

Seine Musik ist im Ganzen dem Texte sehr entsprechend. Darin liegt aber Lob und Tadel zugleich.

Es hat dem Künstler nämlich nicht beliebt, da, wo der Text über das Gebiet eines gefällig harmonischen Lebens hinausstrebt, solches, wie von Meistern oft geschieht, durch eine verbessernde Auffassung, mit Kunstgeschicklichkeit dahin zurückzuführen und in gemessenen Grenzen zu erhalten; sondern er ist dem Text, nach der französischen Opernweise, grösstentheils nur zu treu gefolgt, so dass er den Affecten, wo sie wüthend hervorbrechen, nachras't, und damit oft Geschrei statt Melodie giebt. Geschrei in Melodie aufzulösen, ist eben eine eigene Kunst, aber die Musik kann es, und sie ist dazu da. Schon die Bravurarie beweist, dass sich die höchste Leidenschaftlichkeit in Harmonie auflösen lässt, und auch da, wo diese nicht eintreten kann, giebt es oft noch Mittel, über das Lyrische hinaus den Gegenstand (z. B. den Aufruhr des Gemüths) an die Phantasie gelangen zu lassen.

Weder das blos declamatorische Fortstürmen, noch das öftere Aufschreien kann schon genügen. Meint man aber, der Lärm rühre nur von einer zu starken Begleitung her, so ist das gewiss ein Irrthum; der rohe Affect liegt schon in dem Gang der Melodieen selbt, was-

halb viele derselben nicht zu einem ruhigen Nachgenuss am Clavier oder sonst im Leben übergehen können. So ist z. B. das Ausbieten der Waaren auf dem Markte mehr Lärm als Gesang, wo noch dazu, der Natur gemäss, selbst die schönsten Melodieen hätten Platz gewinnen konnen, indem das Ausrufen, wie die Erfahrung lehrt, leicht schon von selbst melodisch wird.

Der Componist ist also oft sogar da, wo es nicht nöthig war, dem **Princip der Aufregung gefolgt**, das im Texte herrscht. Sein löblicher Kraftaufwand kommt uns nur erst zu Gute, wenn ihn die Situation nothwendig erfordert, wie z. B. in der Verschwörungsscene auf dem Markt, die mit declamatorischem Feuer lebhaft an Spontini erinnert. Wenn indessen Spontini, bei äusserm Lärm, mehr als Auber, das Erhabene erreicht, so liegt dies zum Theil in seiner Eigenheit, zum Theil im Gegenstande. Soldatenmuth z. B. und Begeisterung für einen Feldherrn wird uns immer edler erscheinen, als Pöbelwuth, mit der wir keineswegs sympathisiren, sondern nur für den Ausgang zittern können.

Das höchste Lob verdient wohl in dieser Hinsicht die Barcarole, weil sie Kraft mit Melodie, Empfindung mit angemessenem (klingendem) Ausdruck, Wahrheit mit Schönheit verbindet; und der Componist hat, mit grosser Klugheit, davon, wie von dem Grundton in dem Gemälde des Aufruhrs, wiederholten Gebrauch gemacht; doch strebt auch sie ins Pathetische hinüber, und will auch ausser dem Theater lieber mit Instrumenten zugleich als nur mit Stimmen vorgetragen sein. —

Wenn man über das Grelle hinweg sehen kann und mehr mit der Phantasie anschaut, so ist **die Schilderung des Wahnsinns**, mit dem Gemisch von Trübsinn und Fröhlichkeit, vortrefflich zu nennen. Mit dem rührendsten Hauch sind daranf die Worte: „wem fliessen deine Thränen?" beseelt.

Ueberhaupt sagt Auber im Ausdrucke des Innigen, Sanften, Zärtlichen, wie es auch zum Theil hier, zwischen Bruder und Schwester und zwischen den Liebenden, zur wahren Erholung im Tumult, zur Sprache kommt, dem deutschen Herzen, oft mit romantischem Zauber, ganz vorzüglich zu. Wenn jedoch Alphonso, gemäss den Worten: „Elviren huldigten des Herzens heisse Triebe," kein tieferes Gefühl ausdrückt, so ist dies wohl mit Fleiss, mit Rücksicht auf Fenella geschehn. Tadelnswerth ist es aber gewiss, wenn er im dritten Act mit Elviren ganz in das Seufzerlich-matte verfällt, und den kraftlosen Betheurungen sogar der gefällige Wohl klang gebricht.

Mit besonderm Vergnügen folgt man dem Componisten in der Art und Weise, wie er den innern Zustand der Stummen in Töne übersetzt und ihre Pantomime verständlich macht. Bald ist es die mimische Gefühlsprache, bald ist es äussere, malerische Schilderung, bald ist es eine symbolische Bezeichnung, entlehnt von den Melodieen, die vorher den angedeuteten Vorgang begleitet haben. So hören wir z. B. bei ihrer beschreibenden Erzählung, wie der Geliebte sich schon mit einer andern verbunden, die Musik von der Trauung wiedertönen etc.

Alles zusammengenommen, kann man diese Oper des handelnden Affects und der grössten, glänzendsten Sinnlichkeit allerdings zu den ausserordentlichsten Erscheinungen unserer musikalischen Zeit rechnen; nur muss man den Eindruck, den sie macht, nicht geradezu mit den Wirkungen verwechseln, die eine vollkommene Schönheit in der Kunst hervorbringt. Es steht vielmehr zu befürchten, dass eben in der grossen Aufregung, womit sie wirkt, ein Keim ihrer Sterblichkeit liegt.

St. Schütze.

• Ueber die Verpflanzung

neuester französischer Opern

auf die

Bühnen und in den Musikhandel Teutschlands.

I. **La muette de Portici,** (die Stumme von Portici,) opéra en 5 actes, musique de *D. F. E. Auber.* Clavierauszug von *G. Harbordt.* Maine und Antwerpen bei B. Schotts Sohnen. Pr. 14 fl.

II. **Le comte Ory,** Opéra en deux actes, par *G. Rossini.* (Graf Ory, Oper in zwei Acten von *G. Rossini,* mit unterlegtem deutschen Text von *Th. von Haupt.*) Clavierauszug. Mayns und Antwerpen bei B. Schott. Pr. 10 fl.

III. **La Violette,** (Das Veilchen,) Oper in drei Aufzügen, Musik von *M. Caraffa.* Clavierauszug, mit französichem Text, und freier teutscher Bearbeitung von *Th. von Haupt.* Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Sohnen. Pr. 6 fl.

IV. **La Fiancée,** (die Verlobte,) Opéra comique en 3 actes, paroles de *M. Scribe,* (teutscher Text von *Theod. v. Haupt,*) musique de *D. F. E. Auber.* Clavierauszug. Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Sohnen.

V. **Les deux nuits,** (die zwei Nächte,) opéra en 3 actes, musique de *A. Boieldieu.* Clavierauszug. Bonn und Coln bei N. Simrock.

VI. **Dieselbe Oper.** Mainz und Antwerpen bei B. Schott.

VII. **Wilhelm Tell,** Oper in 4 Aufzügen, von *Rossini,* Clavierauszug, mit teutschem und französischem Texte. Mainz bei B. Schott. Pr. 16 fl. 30 kr.

Mit der **Stummen von Portici** entwickelte — oder eigentlicher, (wenn wir einige ältere französische Opern,

nementlich den Wasserträger ausnehmen,) begründete sich das Fach, — wenigstens das glänzendste Gedeihen, der eigentlich dramatischen Oper, merkwürdig genug, früher in Frankreich, als in unserm Veterlande, dem der Romantik, deren schneller Verpflanzung in die sonst so ausschliesslich frivole, durch Unfälle ernerer Zeit aber plötzlich so ernst gewordene, dem Ernsten und Gediegenen jetzt so enthusiastisch huldigende Seinestadt, jene merkwürdige Erscheinung ihr Aufblühen verdankt, welche in der Oper aller Länder eine entscheidende Epoche begründen wird.

Die Erörterung des Werthes und Unwerthes der drei aristotelischen Einheiten (der Handlung, des Orts und der Zeit,) der Einzwängung der dramatischen Muse Frankreichs in jene Schnürbrust, durch welche, seit Ludwigs des Vierzehnten goldnem (?) Zeitalter bis zu den neuesten Tagen, gar manches, an Kraft und Schwung unter Racine oder Voltaire stehende Talent sich die Schwindsucht engeregelt, welche übrigens bereits Corneille's Riesenbrust zu zersprengen gestrebt, — so wie die Gegenüberstellung der herrlichen Bahn, welche sich Shakespeare's kolossaler Genius, den (ihm übrigens anfänglich ganz unbekannten) aristotelischen Schranken zum Trotz, stark und kühn gebrochen, — würde die Tendenz und den beschränkten Raum des gegenwärtigen Aufsatzes überschreiten.

Noch weniger würde sich in diesen Beziehungen ein näheres Eingehen in den neuesten Streit der französischen Romantiker und (antiken?) Antiromantiker, (mag er auch selbst so wichtig geworden seyn, dass er zuweilen sogar den nichtoffiziellen Steppen des Moniteurs eine oder die andre Erholungs-Oase liefert,) für die, wenn auch kritische, doch harmlose, Cäcilie eignen.

Daher nur noch *en passant* die Frage: Sollte nicht der Grund jenes Enthusiasmus, jenes *furors*, den die Roman-

tik gegenwärtig in Frankreich erzeugt, etwa in der Geschichte der letzten vier Jahrzehnten jenes unglücklichen Landes zu suchen seyn, in jenem furchtbar grossen Schau- und Trauerspiele, welches das Volk, seit den Blutsäufern bis zum Fünfgestirn des Directoriums, — bis zur Trias des Consulats, — bis zum Kaiserthrone, — zur Bajonetten-Bestauration, — zur Bajonetten-Redintegration, — bis zur ersten Restauration Nummer 2, — in seiner Hauptstadt, — im Hesperidenlande, — in jenem der Pyramiden, — in unserm lieben Vaterlande, — in Spaniens Sierre's, — in Russlands Eishölle, — bei Leipzig und Waterloo, sich durchgekämpft, — bei dem es die Entrée mit Blutströmen und Milliarden bezahlte, — ferner in der seitdem eingetretenen tiefen Apathie einer sonst so lebenskräftigen Nation, — in dem dadurch erhöhten Bedürfnisse mächtiger Emotionen, und etwa auch im Wohlgefallen an dem Contraste vergangener Wallungen und Stürme mit der hofgerechten aristotelischen Schnürbrust der neuesten Zeit?

Doch zu unserm eigentlichen Gegenstande: Wie unterscheiden sich vor Allem die neusten eigentlich dramatischen Opern, — zwischen deren beiden Glanzpunkten: (der Stummen von Auber, und Rossini's Tell,) — die Fiancée Aubers, Carafa's Veilchen, Rossini's Graf Ory, und Boieldieu's Zwei Nächte in der Mitte liegen, — und an die neuerdings Aubers Jenny und die Braut von Bammermoore (Letztere nach W. Scott), und Auber's Fra Diavolo sich anschliessen, — wie unterscheiden alle diese Opern sich charakteristisch vom *Genre* der früheren Oper?

Der Hauptunterschied beider *Genres* beruht einleuchtend darin, dass in der früheren Oper die Musik als Hauptsache, die Handlung aber blos als (in der Regel unbedeutende, zum Theil alberne, triviale) Nebensache; — in der dramatischen dagegen, umgekehrt, die Handlung als Hauptsache, die Musik aber nur als de-

ren Glanz erhebende, ihr ein höheres Relief verleihende Folie erscheint. Stellen wir beispielsweise nur die Handlung, die Charaktere, die Situationen der Stummen und des Tell dem Canevas von *Così fan tutte*, der Zauberflöte, Palmire, Ariodante, Titus, selbst des Don Juan gegenüber; und die Sache ist so anschaulich, dass jede weitere Erörterung, zumal den Lesern der *Cäcilia*, höchst unnütz erscheinen würde.

Mit dem entschiedensten Glücke wurde die Stumme in Frankreich, Teutschland und andern Ländern gekrönt, und kein dramatisches Product der neuesten Zeit begeisterte wohl in höherem Grade den Enthusiasm der Kunstkenner sowohl als der Gesamtmasse des Publikums.

In der That aber wirken auch in dieser Oper Dichtung, Musik, Tanz, lebende Plastik überhaupt, Decorateurs und Costümiers, ganz im Sinne der altgriechischen »Musik« (die bekanntlich Declamation, Musik im engeren Sinne, und Tanz, zusammen umfasste), so ergreifend und zauberhaft zusammen, dass Sinne und Gemüth, in einem —, man mögte sagen Potpourri von Genüssen schwelgend, darin so ganz untertauchen, dass die Reflexion oder der eigentlich reflektirende Kunstsinn, erst wenn der Vorhang zuletzt gefallen, wieder in ihre Rechte und Funktionen treten.

Nur höchst glücklich lässt sich die (von einigen Stimmen getadelte) Idee des Dichters nennen, eine Stumme grade zum Brennpunkte des ganzen Interesses der Handlung gewählt zu haben. In wie hohem Grade muss nicht ein, von der Natur ohnehin schon so stiefmütterlich behandeltes Wesen, diese Fenella, wenn wir sie, ungerochter Haft entflohen, in den Schutz der Braut ihres Verführes sich retten —, wenn wir sie, als unwillkürliche Zeugin der Vermählung des Mörders ihres Lebensglückes, vernichtet niedersinken sehn, jedes fühlende Herz ergreifen? Wie wehmüthig, tief, erschütternd, wirkt

dies namenlos unglückliche Naturkind in seiner stummen, und doch so lebenvollen Sprache, in all seinen uns rasch vorüberhgleitenden Situationen, auf das Gemüth! — Im Begriffe, ihr Leid in den Fluten zu enden, sehn wir in Fenellen, bei'm Anblicke ihres Bruders, die Schwesterliebe selbst ihre Verzweiflung überbieten; wir sehn sie, ihren Ehrenräuber, mit der Glücklichen, die ihr sein Herz und seine Hand geraubt, nach furchtbarem Seelenkampfe, den Dolchen der Verschwornen entraissen, und die, nur der Liebe zum Bruder, dem einzigen Gefühle, das ihrem sich verblutenden Herzen noch geblieben, lebende Schwester, bei der Kunde von seinem Tode, ihren namenlosen Jammer in den Flammengluten des Vesuvs enden.

Und dieser Masaniello, wie kräftig wahr aus dem Leben gegriffen: erbittert durch die Bedrückungen, denen Neapel erliegt, zur racheschnaubendsten Wuth entflammt durch seiner Schwester Schmach, Haupt seiner Verschwörung, Befreier seines Vaterlandes, so wild als tapfer wo es gilt, so menschlich edelgross im Siege, selbst Fenellen's Verführer das gelobte Gastrecht heilig gewährend! Und, wie erschütternd sein, bald lyrischer, bald heroischer Wahnsinn, sein Hinausstürzen zum Kampfe, sein Heldentod in Rettung der Gattin seines Todfeindes. Diesen Masaniello — handelnd, — diese Fenella leidend — im Ringen mit den finstern Schicksalsmächten erliegen zu sehn, ist in der That so hochdramatisch, dass die Stumme, auch von allen Oper-Accessorien entkleidet, als Schauspiel allenthalben eben so durchgängig ansprechen würde, als z. B. der Oper *Cosi fan tutte* selbst die Folie einer Mozart'schen Tondichtung nie emporhelfen wird.

Neben jenen beiden Hauptfiguren der Stummen treten alle übrigen, sehr weislich berechnet, in den Hintergrund. Die markirteste blieb, mit Recht, der tückische Pietro, als des biederherzigen Masaniello Gegensatz

und Todesengel. Dass Alfonso etwas gar zu erbärmlich (ledern?) auftritt, fällt gewiss weniger auf, wenn man die ersten Tenorpartien der meisten Opern (unter vielen Beispielen nur der Ottavio, Titus, Belmonte!) mit jener vergleicht. Mögt' es doch beinahe scheinen, als bäten sich die Tondichter absichtlich recht nüchterne, jämmerliche erste Liebhaber aus, um sie, (wie Kastraten etwa?) desto brillanter singen, trillern, falsettiren und fioriturirea zu lassen!

Die Ensemblestücke der Stummen sind nun vollends überaus köstlich: diese Kontraste der Männer- und Frauen-, der Soldaten- und Volks-Chöre; dieser Wechsel des Lyrischen (im Schlummerliede und den Barcerolen) mit dem furchtbarsten Toben aller Leidenschaften, der Explosion eines Volksaufstandes, einer Feuersbrunst, der herzerschütternden Raserei Masaniello's, der Eruption eines Vulkans, wie einzig, mögte man sagen! Und die Perle dieser Ensemblepartien: Die Merktscene, wie unübertrefflich, wenigstens wie unübertroffen! Hier ist ächte Tonmalerei; Jedem, der diese Musik wiederhört, steht gewiss das ganze lebende Gemälde mit seinem bunten Gewühle vor Augen. Hätte Auber nichts als dies Musikstück componirt, er würde unvergesslich bleiben! — Wie weit steht nicht selbst eines Boieldieu mit Recht so gepriesene Versteigerungsscene dagegen zurück!

Kurz die Stumme wird sich vielleicht ein Jahrhundert mindestens auf der Bühne erhalten; ihr *Genre* gehört allen Ländern, allen Zeiten, dem Gebildetesten wie den untersten Volksklassen an. Sie eröffnete, mit dem ausgezeichnetesten Glanze, der Oper eine neue Bahn, auf der gewiss noch gar Grosses, Herrliches, Gemüthliches geleistet werden wird!

Grandioser, und vielleicht klassischer, wenn auch vielleicht nicht ganz so allgemein ansprechend, steht der Stummen *Rossinis Tell* zur Seite.

Wohl mit Recht sagt der, sonst so strenge, darum hier um so unpartheilichera Fetis: Rossini habe mit dieser seiner neuesten Tondichtung einen neuen, und zwar den eigentlich rubmvollen, Abschnitt seiner Künstlerbahn erst begonnen. Man könnte binzusetzen: Er sei im Tell ein neuer Mensch geworden, und habe herrlich erfüllt, was sein Moses versprochen.

Den Gang der Handlung des Stückes zu entwickeln, würde überflüssig seyn, da jene des Schiller'schen allgemein bekannt ist, und beide Handlungen im wesentlichen nicht von einander abweichen. Darum hier nur folgende Andeutungen.

Geblieben sind, von den Personen des Schiller'schen Schauspiels: Tell, Melchthal, Walther Fürst, Tell's Gattin Hedwig, sein Sohn, Baumgarten (unter dem Namen Leuthold), der Fischer, die Repräsentanten der drei Kantone (Schwyz, Ury, Unterwalden,) Gessler, Bertha (unter dem Namen Mathilde, als kaiserliche Prinzessin), und Rudolf, der Harras. — Stauffacher, Attinghausen und die Uebrigen oben nicht Genannten sind weggefallen. Melchthal ist mit Rudenz in Eine Person verschmolzen; dagegen erscheint im Rossinischen Tell (Text von Jouy und Bis) der bei Schiller'n nicht auftretende Vater Melchthels. — Dies die Hauptpersonen der Oper; — die Chöre bilden Schweizer, Schweizerinnen, Jäger und Hirten, Tyroler und Tyrolerinnen, Gesslers Hof und Reisige.

Anlage, Gang, Situationen und Charaktere der beiden dramatischen Dichtungen unterscheiden sich in folgenden wesentlichen Momenten. Bei Schillern ist Tell zwar Hauptperson, aber keines der Häupter des zur Landesbefreiung geschlossenen Schweizerbundes: seine Ermordung Gesslers ist eine davon ganz isolirte, nur durch persönlich erduldete blutigste Misshandlung des Vater-

herzens herbeigeführte Handlung. Bei Jouy dagegen ist Tell das eigentliche Haupt einer förmlichen Verschworung; der Centralpunkt des ganzen Drama.

So verdienstlich diese Abweichung von Schiller seyn mag, so widersinnig und mit Recht getadelt ist dagegen die Herbeiführung des Apfelschusses. Bei Schillern ist dessen Veranlassung eine Unbedachtsamkeit; bei Jouy Vorsatz, und der Unbedachtsame wird hei diesem zum tollkühnen Praler, der die ganze im tiefsten Geheimnisse des Rütli ausgesponnene Verschwörung, vor ihrer Reife, durch seine trotzige, zwecklose Verhöhnung Gesslers in der Mitte seines Hofs und seiner Reisigen, aufs Spiel setzt. Hiervon aber abgesehen, ist Tell von Jouy meisterlich gezeichnet, und kann besonders als erste Basspartie des entschiedendsten dramatischen und musikalischen Effects nicht ermangeln.

Mathildens und Arnolds Liebe ist von Kritikern mitunter bitter gerügt, und die ehrenvestesten Herrn wollten im Tell, als heroischem Drama, vom Liebesgotte gar nichts wissen. Wo aber blieben dann die lyrischen Gegensätze? und würde nicht, ohne diese —, besonders im Tell grade, der ewige Patriotism und Heroism am Ende langweilen? Einen Hauptstand in jenem Liebesverhältnisse hat man besonders im Abstande einer kaiserlichen Prinzessin zu einem ehemaligen Reisigen gefunden; Haben denn aber die gestreng legitimen Herrn Emme und Eginhard, Czar Peter und seine Chatinke etc. etc. ganz vergessen?

Eine sehr glückliche Idee Jouy's und Rossini's ist die Umwandlung von Tell's, bei Schillern nur in einem Momente bedeutendem Knaben, in einen angehenden Jüngling (Gemmy), der, in die ganze Handlung effektvoll eingreifend, jener Sopranistin, deren Fach die eigentlichen sogenannten Spielpartien (Myrrhe, Pemina, Sex-

tue etc.), in der Oper sind, eine bochst ansprechende, gemuthliche Rolle darbeut.

Die Oper beginnt mit einer wundervollen Introduktion (Chor von Schweizern, Tell, Hedwig, Gemmy, Fischer). Der alte Melchthal erscheint, um drei junge Brautpaare einzusegnen, und entfernt sich, sie ebenfalls mit den Uebrigen. Sein mit ihm gekommener Sohn bleibt zurück, und spricht, in rührenden Riegen, seine Liebe und seinen Schmerz aus. Tell kommt zurück; mahnt ihn an seine Pflichten für das Vaterland und dessen Befreiung, und lässt ihn blicken, dass er seine strafbare geheime Liebe ahne. Das Duett zwischen Beiden (Bass und erster Tenor) ist von der herrlichsten Wirkung.

Die Uebrigen kehren wieder. Hochzeitfest. Gesslers Jagdhorner in der Ferne. Arnold entfernt sich unbemerkt, Mathilden noch einmal zu sehen, und dann auf immer von ihr zu scheiden. Bogenschiessen und Tanz. Gemmy erhält den Preis. Leuthold, der den Verführer seiner Tochter, einen Reisigen Gesslers, erschlagen, stürzt herbei, von Soldaten verfolgt, und fleht den Fischer, ihn über den See zu retten. Der Fischer zagt vor der Gefahr; da kömmt Tell, und entreisst den Verfolgten dem drohenden Tode. Rudolf erscheint mit Soldaten, und droht mit Mord und Brand, wenn ihm Leutbolds Retter nicht genannt werde. Der alte Melchthal entgegnet:

„Sag dem Tyrann: Seit tausend Jahren,
Verrath war fremd dem Schweizerblut!"

— Er wird, trotz des Widerstandes der unbewaffneten Schweizer, verhaftet und abgeführt.

Der zweite Akt beginnt mit einbrechender Nacht. Abwechselnder Jäger- und Hirtenchor. Glockenzeichen im Dorfe drüben. Mathilde tritt auf, und drückt in einem Recitativ und einer Romanze ihre Liebe zu Arnold

aus. Dieser erscheint. Duett der Liebenden. Arnold will scheiden, um auf dem Felde der Schlachten und des Ruhms sich die Geliebte zu erringen. Am folgenden Morgen wollen Beide in einer alten Kapelle sich noch zum letztenmale sehen. — Mathilda entfernt sich; Tell und Walther treten auf. Sie haben Mathilden wahrgenommen. Arnold entgegnet ihren Vorwürfen mit Entrüstung, und verweigert seine Theilnahme an der Befreiung des Vaterlandes. Als ihm aber die Beiden den Tod seines auf Gesslers Befehl hingerichteten Vaters mittheilen, entflammen ihn Schmerz und Kindespflicht zur Rache; er entsagt seiner Liebe und tritt dem Bunde bei. — Kritikern und Nichtkritikern gilt dies Terzett als die Perle der ganzen Oper. — Die Kantone Unterwalden, Schwytz, Ury erscheinen nacheinander. Herrliche Chöre. Allgemeiner Schwur zur Landesbefreiung, in grossem Unisono.

Dritter Akt. Kapelle. Arnold entdeckt Mathilden das Schicksal seines Vaters, sein Rachegelübde. Der Herzensbund ist zerrissen; Arnold von nun an einzig der Sohnespflicht und Rache geweiht. — Marktplatz in Altorf. Gessler lässt, während eines von ihm veranstalteten grossen Festes, eine Stange mit seinem Hute aufrichten, und das Volk durch seine Reisige zu dessen ehrerbietiger Begrüssung zwingen. — Minnesänger, Tyroler und Tyrolerinnen erscheinen. Tanz, von Gesang begleitet. Tell tritt mit Gemmy auf, verweigert dem Hute seinen Gruss, wird verhaftet, und gezwungen, sein und des Sohnes Leben zu retten, diesem einen Apfel vom Haupte zu schiessen. Eine in der That erschütternde Szene zwischen Vater und Sohn. Der Apfel fällt; Gessler erblickt den zweiten Pfeil; Tell soll mit Gemmy in ewiger Haft büssen. Mathilde eilt herbei, und rettet wenigstens den Sohn. Die Schweizer suchen Tell vergebens zu befreien; ein Wald von Speeren umstarrt sie. Grosses Tableau.

Vierter Akt: Arnold vor der verödeten väterlichen Wohnung. Ein Recitativ und eine meisterlich gearbeitete Arie drücken seinen Schmerz und Rachedurst aus. Verbündete Schweizer treten auf; Arnold entdeckt ihnen von Tell verborgne Waffen. Sie eilen ab, kehren bewaffnet zurück und stürzen, von Arnold angeführt, an Tells Befreiung, fort.

Vierwaldstädter See. Schweres Ungewitter. Klagechor Hedwigs und der übrigen Schweizerinnen. Mathilde führt der trostlosen Mutter ihren Gemmy zurück. Der Sturm nimmt zu. Herrliche Preghiera Hedwigs. Terzett Mathildens, Hedwigs und Gemmy's. — Leuthold erscheint mit der Kunde, dass Tell sich aus dem Fahrzeuge, in dem Gessler ihn auf dem See nach Küssnacht führte, ans Land gerettet. (In der ersten Bearbeitung dieser Oper erscheint das Schiff selbst; Tell führt, seiner Bande entledigt, das Steuer. Am Fusse des grossen Axen springt er, wie bei Schillern, auf eine Felsenplatte hinaus, und verschwindet, während des Klagechors Gesslers, Rudolfs und der Soldaten, im Schiffe. Dann erst folgt obige Preghiere etc. Dies fiel später, wahrscheinlich wegen des ohnehin schon gewaltigen Umfanges der Oper, hinweg.)

Tell erscheint bei seinen Lieben. Gemmy hat, in Ermangelung eines andern Bundes- und Nothsignals, die väterliche Hütte angezündet, doch des Vaters Waffen gerettet. Tell eilt Gesslern entgegen, der, mit seinem Gefolge oben auf den Felsen erscheinend, von dessen Geschoss tödlich getroffen, in den See hinabstürzt. Seine Soldaten entfliehen nach allen Seiten. Feuerzeichen flammen auf allen Bergen empor. Walther Fürst eilt mit Verbündeten herbei, mit Tell den Tyrannen zu fällen, und findet das Rachewerk bereits vollbracht. Arnold mit den übrigen Kantonen kommt hinzu. Sie haben die Twingburg in Altorf erstürmt. Das Gewitter hat sich

ganz verzagen, das herrlichste Naturgemälde, von den Gletschern im Rosenlichte der untergehenden Sonne umkränzt, von einem grandiosen Regenbogen überbaut, entfaltet sich den Blicken. Allgemeiner Triumphgesang:

„O seht durch des Ew'gen Macht
Die Freiheit uns, nach Leidensnacht,
Vom hohen Himmel niedersteigen,
Die Freiheit nach der Leidensnacht!"

Ein grosses Tableau endet das Ganze. —

Dies Rossini's neuestes Riesenwerk, eine der herrlichsten Tondichtungen, auf einen ganz vorzüglichen Text des genialen Jouy gegründet —, eine Erscheinung, die auf den Repertoiren der teutschen Opernbühnen gewiss eine, mindestens so bleibende glanzvolle Stelle als die Stumme einnehmen wird.*)

Das Eigenthum dieser Oper für Teutschland hat die Hof-Musikhandlung B. Schott's Söhne in Mainz, der wir bereits so viele treffliche Verpflanzungen französischer Tondichtungen (ausser der Stummen und dem Tell, im Laufe eines Jahrs, Graf Ory, das Veilchen, die Braut, Zwei Nächte, und eine Reihe von Balladen und Romanzen —, die Texte sämtlich in freier, aber sehr wohlgelungener Uebertragung von Th. v. Haupt) verdanken, vom französischen Ver-

*) Die Ouvertüre musste bereits im letzten Guhrschen Conzerte in Frankfurt a. M. wiederholt werden. Die Introduction des zweiten Akts, von J. Panny als Concertino für Cello arrangirt, fand ebenfalls in Mainz so ausgezeichneten Beifall, dass sie in dem Heinefetter'schen Concerte, ganz kurz nach dem Panny'schen, wiederholt werden musste. Im lyrischen Fache ist die Tyrolienne (Tanz und Gesang) von der anmuthigsten, lieblichsten Wirkung, eine unfehlbar allgemein ansprechende, ächt volksthümliche Erscheinung.
Vf.

leger Troupenes erstanden, und sich die Früchte eines so kostspieligen Unternehmens, gegen die Industrie des, unsere Kunst und Literatur noch immer untergrabenden Nachdrucks, durch erwirkte Privilegien wenigstens einigermassen zu sichern gewusst.

Dem in dieser Handlung erschienenen Clavierauszuge steht das Verdienst der sorgfältigsten Unterlegung der v. Happt'schen freien Bearbeitung unter die Noten, durch den rühmlich bekannten Tondichter J. Penny, zur Seite, so wie auch noch das weitere, der Beifügung eines französisch-teutschen Textbuches so wie auch einer sehr eleganten äusseren Ausstattung.

Denkbar wird man in dieser Beifügung des vollständigen Textes eine Realisirung des von Gfr. Weber schon vor Jahren in der *Cäcilia* *) ausgesprochenen Wunsches

*) In dem Artikel Ueber Clavierauszüge, Cäcilie, III. Bd. (Heft 9,) S. 29:
„Ja, wir gehen in unsern Forderungen (oder doch
„Wünschen,) in Ansehung der Ganzheit des Werkes
„sogar noch einen Schritt weiter. Unseres Bedün-
„kens müsste nämlich ein Clavierauszug, um allen
„vorhin aufgezählten Bedürfnissen, Anfoderungen
„und Zwecken vollständig zu entsprechen, zugleich
„das vollständige Textbuch enthalten. Wir
„setzen nämlich voraus, dass ein rechter Leser
„einen Opernauszug keineswegs als (wie man zu
„sagen pflegt) blosse Musik, nämlich nicht als
„Tongebilde ohne Beziehung auf die dramatische
„Situation, durchgeht, sondern um, das dramati-
„sche Tonwerk als solches anzuschauen, zu
„empfinden und zu geniessen, und dass auch rechte
„Sänger eine dramatische Musik, wenn auch ohne
„dramatischen Apparat und ohne theatralische Ac-
„tion, doch mit dramatischem Sinne, und also im
„Sinne der dramatischen Situation, singen wollen.
„Um dieses, um das Verständniss der Situation und
„des ganzen Zusammenhanges derselben möglich zu
„machen, ist aber der Mitabdruck des vollständigen
„Textes erforderlich, wenigstens für alle diejenigen,
„welchen der Gang des Stückes nicht schon von

erkennen; — mogten doch auch die übrigen, eben dort ausgesprochnen, gleichfalls immer mehr realisirt werden.

„früher her bekannt und geläufig, sondern die Oper
„vielleicht gar noch ganz neu ist.

„Wir meinen dieses auch keineswegs allein vom
„blos gesprochenen Texte, (der sogenann-
„ten Prosa,) bei Opern mit gesprochenem Dialog,
„(welcher bereits von jeher in den gestochenen fran-
„zosischen Opernpartituren mit abgedruckt ist) Dass
„dieser, der nicht gesungene Text, im Clavier-
„auszuge mit abgedruckt werden sollte, — oder
„wenigstens eine summarische Anzeige seines
„Inhaltes und des Fortschreitens der Handlung von
„einem Tonstücke zum anderen, das wäre noch
„das Allerwenigste; sondern es sollte, vor je-
„dem Gesangstücke, sowohl dieser, als auch der
„ganz durchcomponirten sogenannten grossen Oper,
„der Text desselben noch besonders abgedruckt sein,
„um leichter und kürzer im Zusammenhange erfasst
„und uberschaut werden zu können, als dies durch
„vollständige Durchlesung des, zwischen den oft
„zahlreichen Notenzeilen des Gesangstückes zerstreu-
„ten, oft durch zahlreiche Wiederholungen u. dgl.
„auseinandergereckten Textes, zumal in sogenannten
„Ensemblestucken, moglich ist.

„Uebrigens wünschten wir, dass auch in den Mu-
„sikstücken selbst, das während ihres Verlaufes auf
„der Bühne Vorfallende mit angemerkt
„werde, wie man dies zwar in manchen Claveraus-
„zügen auch ganz verständig befolgt, in manchen
„anderen aber auch, unverständig und unverständ-
„lich genug, vernachlässigt findet. Man denke sich
„z. B. das erste Final in Mozarts Figaro, in ei-
„nen Clavierauszug gebracht, in welchem von all
„dem verschiedenartigen Thun und Treiben, von
„welchem dies intriguenvolle Finale durchwebt und
„belebt ist, Nichts angemerkt, und nur grade die
„gesungen werdenden Worte unter die Notenzeilen
„geschrieben wären — man denke sich einen Leser,
„welchem die Oper noch nicht bekannt, und dessen
„Absicht wäre, aus solchem Clavierauszuge sich da-
„mit bekannt zu machen: was wurde er aus sol-
„chem unerklärten Gewirre wunderlichen Hin- und
„Her-Redens, Zuflüsterns u. s. w. u. s. w. zu ent-
„nehmen vermogen? was dabei denken? was em-
„pfinden? —" u. s. w.

Graf Ory ist, was Scribe's Text betrifft, lockere französische Waare; kann eher, ausgeführt mit der Lebendigkeit und mit der Kunst des zarten flüchtigen Effleurirens jenes Volks, seine Wirkung nicht verfehlen. Das Loos dieser Oper, in der Rossini zum erstenmale im eigentlich französischen *Genre* (Weisse Dame, Maurer und Schlosser, Schnee etc.) auftrat, auf unsern Bühnen, ist verschiedenartig; in Frankfurt gefiel sie nicht nur nicht, sondern fiel sogar das Erstemal. — Solche Opern sind Gaze, die eine Plombage leicht ruinirt. Uebrigens ist diese Oper sehr reich an Arien, Arietten und Duetten u. dgl., welche am Claviere gesungen, sehr schönen Genuss gewähren können.

Mit der Braut Aubers verhält sich's in allen Stücken ungefähr eben so wie mit Rossini's Ory. Indess hat dieselbe, besonders auf grossern teutschen Theatern, viel Glück gemacht, und enthält jedenfalls einzelne höchst gelungene, allgemein ansprechende Nummern, von welchen ebenfalls sehr viele auch am Claviere gesungen, von sehr schöner Wirkung sind.

Eine sehr romantisch-anmuthige, liebliche Oper in Dichtung und Composition ist Caroffa's Veilchen, (derselbe Stoff wie Webers »Euryanthe,« nur in etwas abweichender Weise, und zwar im Texte weit gemüthlicher behandelt, so wie überhaupt nicht verunstaltet und geschändet durch die Absurditäten, Sinnlosigkeiten und Abscheulichkeiten, welche von Gfr. Weber und St. Schütze in der Cäcilia *) an der ganzen Anlage und dem Texte der Euryanthe nach Gebühr gerügt und blosgestellt worden sind. Vorzüglichen Beifalles, der Damen besonders, erfreuen sich das Duett Gerards und Euryanthens (No. 3); die Arie Gerards; »O Veilchen, zarte Blume« (No. 4) und die Romanze mit Chor No. 6.

*) Band II., (5. Heft,) S. 42 u. flgg.

Der vorliegende Clavierauszug enthält übrigens nicht die ganze Oper, sondern nur die Ouvertüre und 12 einzelne Nummern, unter welchen auch die eben gerühmten Favoritstücke natürlicherweise nicht fehlen. *)

Für das Glück der **Zwei Nächte** auf Teutschlands Bühnen, bürgt schon **Boieldieu's** Name; auch die Handlung wird man, soll nicht Alles trügen, bei uns ansprechender finden, als in Frankreich, wo man Scribe streng getadelt, dass er einen veralteten Text Bouilly's (des Dichters von *Une Folie*, **) oder List und Liebe) überarbeitete, in dem ein Bedienter als *Confident* die Hauptrolle spielt.

Von den in der Ueberschrift erwähnten beiden Clavierauszügen enthält übrigens der in der Simrockschen Verlagshandlung erschienene die Oper vollständig, der Schottische aber nur die Ouverture und 15 als Favoritstücke ausgewählte einzelne Nummern.

Zu allen vorstehend genannten Schottischen Clavierauszügen ist die teutsche Uebersetzung, wie bereits erwähnt, vom rühmlichst bekannten Dichter, Herrn Th. v. Haupt, nur mit Ausnahm der **Zwei Nächte**, deren teutscher Bearbeiter sich auf dem Titelblatte nicht genannt hat.

Wie schwer, wie unangenehm beengt, wie äusserst vielseitige Umsicht erfordernd das Geschäft der metrischen, ja gereimten, und auch dem musikalischen Rhythmus,

*) Im Clavierauszuge sind einige Stichfehler zu verbessern, z. B. S. 20 erste Zeile zwölfte Note $\overline{f}$ statt $\overline{fis}$; — S. 31 im 3. Tacte ist der Punct auszulassen; — S. 51, Tact 2, sollte das ♯ vor *g* statt vor *e* stehen; — S. 22, 68 und 78 fehlt die Anzeige der singenden Person, — und S. 51 die des Tempo.

**) *Une Folie*, *Musique de Mehul*, Clavierauszug mit franz. und teutschem Text, Mainz, B. Schott. Pr. 6 fl. 30 kr.

den musikalischen Figuren, Passegen, Cäsuren, Wiederhlnngen, etc. etc. zusegenden Uebersetzung und der Unterlegung derselben unter die Musiknoten, — wie schwer und am Ende doch undankbar dieses Geschäft ist, erkennt jeder Sachverständige, und zollt daher dostn grössern Dank demjenigen, welcher seine Dichtergabe so mühsamen Geschäfte weiht und gewissermassen opfert, so wie er, eben um der sehr grossen Schwierigkeit der Sache willen, auch manchen Mengel gerne übersieht und duldet, und von Rechtswegen dulden muss, weil eine mäegelfreie Leistung dieser Art beinah unmöglich zu nennen ist. Ebee darum ist es, der Materie nach, zwar an sich wahr, aber vielleicht nur zu scharf ausgedrückt, was Herr *Dr.* Grosheim, in einem vor Kurzem erschienenen, gehaltreichen Schriftchen Seite 31 flg. über Uebersetzungen sagt, und hier, um der materiellen Wahrheit willen, obgleich auf die jetzo befraglichen Opernübersetzungen nicht bezichlich, auszugweis mitgetheilt werden mag. *)

---

*) Uebsr **Pflege und Anwendung der Stimme.** von Dr. G. C. Grosheim. Mainz, Paris und Antwerpen, bei B. Schotts Söhnen.

„Nirgends wäre," heisst es am angef. O. „vielleicht „eine kunstpolizeiliche Strafe besser angewandt, als bei „den meisten deutschon Uebersetzungen. Man sieht es „augenblicklich, dass die Uebersetzer, aus Mangel an „guter Prosa, in Versen schreiben; wie jener, von dem „Boileau sagt: dass er, unvermögend einen kur„zen Brief zu schreiben, einen langen geschrieben „habe. Aber diese Uebersetzungen, und zwar diese „gereimten Uebersetzungen, stellen das grosste Mei„sterstück in ein falsches Licht, versetzen ihm un„barmherzige Streicho und wollen es uns selbst ge„hässig machen. Es geht aus ihnen die totale Un„kunde ihrer Verfasser in der Musik, selbst in der „Logik, wie den geringsten Schulkenntoissen hervor, „und wenige Uebersetzungen ausgenommen, besitzen „wir Deutscho keine andere, als durchaus-schlechte, „und der Musik sehr nachtheilige, in denen von „Sinn nicht, sondern von Worten allein die Redo „ist, die jeden Charakter umkehren, das Komische

Dass die hier befraglichen Uebersetzungen des Hrn. v. H. im Ganzen wohlgelungen zu nennen sind, ist bereits oben erwähnt und dankbar anerkannt worden. Diese dankbare Anerkennung unbeschadet bleibt aber ellomel, wenigstens an manchen Stellen, der Wunsch übrig, dass der Herr Uebersetzer oder der Unterleger doch sorgfältiger hätte zu Werke gehen mögen. Unter manchen Beispielen mögen nur einige, die ersten besten, hier angeführt werden:

Violette, Seite 12 und 13.

– ᴗ ᴗ –
Herbei, herbei, kommt, kauft, ihr Leute.
☞

– ᴗ ᴗ
Romanzen kaufet süss und leicht,
☞

„zum Ernsthaften, das Ernsthafte zum Komischen „machen und so die Tendenz des Werkes vernich„ten. Es bedarf nur einiger Beispiele, das Gesagte „zu beweisen.

„Betrachten wir das meisterhafte Duett von **Paer** „*L'addio d'Ettore*," Hector hat den Patroklus er„schlagen, den Freund des Achilles; dieser eilt, ihn „zu rächen. Zur Schlacht gerüstet steht Hector vor „der zitternden Gattin, die seinen Tod ahnet, und „ihn von der Schlacht abzuhalten sich bestrebt. Sie „mahnt ihn an die Gattin, den Sohn, das Reich; er „stellt ihr die Ehre, den Ruhm, das Schicksal ent„gegen. Jetzt aber lässt sich der Drommete Ton „hören, und mit den Worten: „„doch welch ein „furchtbarer Ton dringt in mein Ohr"" sinkt An„dromache verzweifelnd nieder.

„Vergleichen wir nun das Original mit der Ueber„setzung.

„Orig. La sposa. (Musik) il figlio, (Musik) il regno.
„Uebers. Sich hülflos (Musik) die Hände (Musik) mich ringen
„Orig. L'onor', (Musik) la gloria, (Musik) il fato.
„Uebers. Soll Furcht (Musik) Verderben (Musik) uns bringen.
„Orig. Ma quel son' tremendo io sento!
„Uebers: Weh' mir, einsam muss ich weilen.

„Wer findet in diesen läppischen Worten einen „Helden und seine Gattin, wer die Komposition ana„log mit dem Gedichte noch?" — u. s. w.

– ∪∪
Soldaten die beim Thurme wachen,

– ∪ – ∪ – ∪∪
Stimm ich kühn Kriegeslieder an.

– ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪
Den Frauen die in Schmerz vergehen.

Stumme, Seite 74 und 75, zweimal:

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Ha, es muss sich enthüllen was hier bedeckt die Nacht

Ebendaselbst, Seite 29.

O ich traue nicht losen Schwüren, ihr Schmeicheln nicht täuschet es mich.

Im **Graf Ory**, Seite 67.

Bald wird Sieg uns krö - nen.

Letzteres ist so arg, dass man es Herrn Th. v. H. in der That nicht zutrauen, sondern, eben so wie noch ziemlich viele ähnliche Querstände, sicherlich nur irgend einem Versehen beim Unterlegen, von Seiten des Abschreibers oder Stechers, beimessen darf.

Möge das so betriebsame, in seinen Instituten zu Mainz, Paris, Antwerpen, und selbst in Amerika, einen so weiten ehrenvollen Wirkungskreis umfassende **Schott'sche Haus**, welchem wir, wie aus den Ueberschriften zu ersehen, den bei weitem grössern Theil der Verpflanzung der befraglichen Clavierauszüge auf teutschem Boden verdanken, uns noch recht oft mit solchen Verpflanzungen französischer Tondichtungen in unser Vaterland erfreuen: Aubers **Jenny** und **Braut** von

Bammermoore bieten dazu wieder einen neuen interessanten Anlass. *)

Dr. Linder.

Rossinische Opern in Clavierauszügen.

Mainz bei **Schott.**

I. **Tancredi,** grosse Oper in 2 Aufzügen, mit italienischem und teutschem Text. 10 fl.

II. **L'italiana in algieri,** Oper in 2 Acten, mit teutschem und italienischem Text. 13 fl. 30 kr.

III. **Il turco in Italia,** Oper in 2 Acten, mit teutschem und und italienischem Text. 10 fl.

IV. **Otello osia l'Africano in Venezia,** Oper in 3 Acten, mit italienischem und teutschem Texte. 13 fl.

V. **Ricciardo e Zoraide,** Oper in 2 Acten, mit italienischem und teutschem Texte. 12 fl. 30 kr.

VI. **Mose in Egitto,** Oper in 3 Acten, mit italienischem und teutschem Texte. 11 fl.

VII. **Le Comte Ory,** Opéra en 2 Actes, mit französischem und teutschem Texte. 10 fl.

VIII. **Guillaume Tell,** W. Tell, Oper in 4 Acten, vollständiger Clavierauszug, nach der Original-Partitur, mit französischem Text, und

---

*) Dass Aubers Fra Diavolo oder das Gasthaus zu Terracina im Begriffe ist, in eben derselben Verlagshandlung für Teutschland zu erscheinen, ist durch öffentliche Anzeigen bereits bekannt. *Rd.*

freier teutscher Bearbeitung von *Th. v. Haupt*, unterlegt von *Jos. Panny*.

Original-Auflage, Eigenthum der Verleger, unter dem allerhöchsten Schutze der Gesetze von Preussen und der mit diesem Staate gegen den Nachdruck vereinigten Lande, mit hochsten Privilegien von Sachsen und Hessen. aa fl.

Preis der ganzen Sammlung zusammen 50 fl.,

Die vorliegende Sammlung der beliebtesten und gehaltvollsten theils älteren theils neueren und neuesten Rossinischen Bühnenwerke bietet einen höchst interessanten Ueberblick der Bahn dar, welche der vielbegabte und vielbeglückte Rossini durchlaufen. Mit demjenigen beginnend, durch welches sein Ruhm sich zuerst unter uns verbreitet, mit dem, zuerst für Venedig (1813) geschriebenen und von da auf die teutsche Bühne verbreiteten *Tancred*, lässt sie dieser wahren *captatio benevolentiae*, die (im nämlichen Jahre gleichfalls für Venedig geschriebene) Buffa: *L'italiana*, folgen. An diese schliesst sich die Buffa: *Il Turco*, (1814, Mailand,) welcher wieder die Seria: *Otello* (1816, Venedig) folgt, diejenige, in welcher zuerst unser Held wahrhaft dramatischen Ausdruck und eine gewisse Tiefe der tragischen Empfindung an Tag gelegt und auf das Gefühl mehr als auf blossen Sinnenreiz zu wirken, bedacht gewesen. — Nach der weiteren Seria: *Ricciardo e Zoraide* (Neapel, 1818,) folgt dann der *Mose*, welchen unarbeitend Rossini den ersten Schritt gethan, sich dem Stylo und der Tendenz der sogenannten französischen Schule zu nähern. An diese schliesst sich der schon ganz nach dieser neuen Tendenz und für Paris selbst geschriebene *Ory*, die Vorschule zum endlichen Meisterstücke Tell.

Jene älteren Werke hier ausführlich zu besprechen, wäre freilich überflüssig, und daher von ihnen nur die allgemeine Erwähnung, dass die Clavierauszüge sämtlich gut und zweckmässig bearbeitet und eingerichtet sind, ganz vorzüglich aber der des *Tancredi*, welcher Vollstän-

digkeit und möglichstes Wiedergeben des Instrumental-Effectes mit claviermässiger Spielbarkeit vereinigt.

Als besonders merkwürdige Erscheinung aber verdient der *Wilhelm Tell* etwas ausführlicher erwähnt zu werden.

Schnell hatte sich die glänzende Aufnahme verbreitet, welche dieser Oper in Paris zu Theil geworden, und gern wird man den Verlegern des vorliegenden Clavierauszuges Dank wissen, dass sie dieses Werk so schnell dem teutschen Boden zu gewinnen gewusst, und die Ausgabe mit so vielem Aufwande ausgestattet haben.

Seit mehreren Jahren zählen die Franzosen auch den fruchtbaren *Maestro Rossini* zu ihren dramatischen Tonsetzern; — indess Teutschland fortwährend einer unfruchtbaren Periode entgegensieht, ist Frankreich reich genug, uns von seinem Ueberflusse mittheilen zu können, und es dürfte wohl noch lange hin sein, bis ein Componist in Teutschland für seine Arbeit den Lohn fände, welchen ihm in Frankreich die Gesetze auf so rühmliche Weise sichern.

Die Geschichte und Katastrophe Wilhelm Tells war ein würdiger Gegenstand, den Componisten zu sich hinauf zu heben. Ist es ihm auch nicht gelungen, in allen Theilen völlig genügend zu wirken, so steht doch das Meiste weit über Rossinis Gewöhnlichkeiten, ruhig, männlicher und erhabener da.

Vier Dinge sind es, die dem Tonsetzer das Gelingen seines so schonen höheren Strebens sichern halfen:

1) würdevolle Chöre,
2) schnell vorübergehende Recitative,
3) die Solo-Singparte, und
4) die Verbindung durch eine interessante Begleitung.

1.) Die bei Italienern sonst übliche Behandlung des Chors, wo er, blos als Beigabe einer Arie, nur dazu gebraucht wird, kurze Pausen mit einigen abgestossenen Sylben auszufüllen, oder eine Cadenz mit einem lieblichen Crescendo zu verstärken, einem ersten Tenor oder einer Prima Donna einen Sturm von Beifall sichern zu helfen, oder wohl gar ihn selbst einsweilen zu geben, — diese leidige, verbrauchte Behandlung der Chöre, welche auch Rossini sonst nicht zu verschmähen pflegte, hat er hier, (wenige Ausnahmen, wie z. B. in der No. 7, abgerechnet,) zu unserer Freude vermieden, und diesmal seinem Chore eine würdigere Stellung und einen grösseren und schöneren Wirkungskreis angewiesen. (Grosse Meister haben es nie anders gemacht: Gluck und Mozart fanden gerade darin die Macht, ihren Gefühlen Raum geben zu können.)

Einen schönen Beleg hierzu geben die Introduction, (erste Hälfte), die Nr. 3, 4, 8, und 12. Schon verbinden die Violinen in dem Chor No. 4 den Hauptsatz; sein wiederkehrendes Eintreten bringt dann neuerdings rhythmisches Leben. — Alles dieses lässt sich auch von dem sanften gemüthlichen Schweizer-Abendgesange Nr. 8 sagen.

Diesen ruhigen Tonbildern gegenüber steht das Finale Nr. 12, voll Kraft, Ausdruck und Charakter, ernst und würdevoll. Der Chor beginnt schon bald zu Anfang, und leitet höchst originell zu der folgenden Cadenz Die steigende Handlung bringt immer neues Leben, bis endlich die drei Chöre der verschiedenen Cantone sich vereinen; Tell führt den Schwur herbey, und mit der hochsten Kraft hort man den vereinten Chor wieder beginnen »Du siehst bereit uns hier«, ein Satz, eines Gluck würdig! Ohne Zweifel wird sich diese Nummer überall als der Glanzpunkt der Oper zeigen.*)

*) Wie sehr Rossini in Paris, wie früher in Teutschland, besonders in Wien, wo die Chöre unaber-

Noch manches Treffliche ist in den beiden folgende: Akten bei den Chören zu finden, wie z. B. bei dem Tyroler-Gesang No 15, der mit so vieler nationaler Eigenthümlichkeit nachgebildet ist. Die äusserst zarte Behandlung erhebt dieses Stück über die sonst nicht neue Form, und es dürfte überall zu den Lieblingsstücken gerechnet werden, obgleich strenge Kritiker einige kleine Verstösse gegen die Reinheit des Tonsatzes darin finden wollen. Es steht übrigens mitten in einer Ballet-Musik, welche uns, den andern Stücken dieser Oper gegenüber, durchaus unbedeutend erscheint, und **altrossinisch** ist.

2) Auch in Ansehung der **Recitative** war Rossini in der gegenwärtigen Oper glücklicher als bisher, und dieses hauptsächlich darum, weil die **trockenen** Recitative meist schnell vorübergehen, längere aber durch kleine Zwischensätze des Orchesters der Monotonie entgehen. Ihre Haltung ist überall der Handlung angemessen.

3) Reden wir nun von der Behandlung der **Soloparte**, von den Arien, Duetten etc., dem Steckenpferde,

---

trefflich sind, die Vortrefflichkeit eines Chors, in dramatischer Beziehung, noch immer mehr zu beachten Gelegenheit fand, geht daraus hervor, dass er sie hier so wirkungsvoll benutzte. Hoffentlich wird dieses wieder weiter Aufmerksamkeit erregen, zur Nachahmung neue Gelegenheit geben, und das soll es; denn es ist wahrhaft nachahmenswürdig. Zwar ist kaum zu glauben, dass es auf teutschen Hoftheatern noch gebräuchlich ist, die Chore mit Personen zu besetzen, von welchen die Wenigsten als ordentliche Mitglieder zum Opernpersonale gehoren. Alsdann ist freilich der Componist zu bedauern, der sein Vertrauen in einen so schlecht organisirten Chor setzte! Wenn man bedenkt, dass sechs noch kaum so viel Kosten verursachen, als **eine** sehr mittelmässige Solo-Stimme, so dürfte es nicht unklug sein, darauf Rücksicht zu nehmen, dass jene im längeren Verein, oft das Publikum mit ihren Leistungen erfreuen, diese es aber nur langweilen.

Vf.

auf dem unser Rossini sich sonst so wohlbehaglich herumzutummeln und dafür von dem Sänger im Triumphe getragen zu werden pflegt, aus schuldiger Dankbarkeit dafür, dass er ihm so reichliche willkommene Gelegenheit giebt, sich dem Publicum als gymnastischer Künstler, die Tonleitern auf und' absprinfend, zeigen zu können. Im Tell giebt Rossini einen reineren Genuss, durch die Behandlung seiner Solo Singparte, vorzüglich des Tell, des Arnold, und der Mathilde. Meist dem Hauptsatze analog, durchläuft, mit edler Haltung, das ganze Tonstück eine einfache Cantilene, welche, nach Rossinis Gewohnheit zwar überall durch schöne Melodie anziehend, doch frei von alltäglichen Gurgeleyen, Verzierungen sparsam einmengt, dafür aber dem Sänger Gelegenheit giebt, sein Gefühl auf edlere Art, durch Ausdruck und Zeichnung des Charakters, auszusprechen; — Vorzüge, die uns doppelt lieb seyn müssen, da wir dabei weniger in Verlegenheit kommen, Singern begreiflich zu machen, dass wir verlangen, in der Oper singen, nicht aber ein Concert-Passagen radbrechen zu hören.

Stücke, bey denen in dieser Beziehung Vieles zu loben ist, sind das Duett No. 2, die Cavatine No. 9, No. 10, insbesondere der Mittelsatz in *Es*-dur; — das Terzett No. 11, No. 13, No. 17, hat mehr Ordnung als sonst bei Rossini gewohnlich ist: doch hat es seinen Lieblingszuschnitt; — und No. 18, das Gebet des Tell vor dem Apfelschuss. Dieses Letztere ist ein wahres Meisterstück; obschon mehr declamirend gehalten, ist es doch voll Melodie, verbunden mit der höchsten Wahrheit im Ausdruck und tiefer Innigkeit, Eigenschaften, welche, verbunden mit einer glänzenden Steigerung des Gefühls, den Sänger unfehlbar begeistern müssen, zumal unterstüzt von einer sinnvollen, fliessenden Begleitung auf dem Grundgebäude eines einfachen, natürlichen, aber wirkenden Basses. Später geht dieses herrliche Tongebilde freilich in ein ganz gewöhnliches italienisches *Stretto* über.

No. 20. Trio der drei Soprane, in der Form eines sogenannten Theater-Canon's. Sehr sinnig bewegt sich das Thema immer in der mittleren Stimmenlage des Sopran's, und giebt daher jeder dieser drei Sängerinnen Gelegenheit, zu zeigen, dass sie mit der Hauptstimme beschäftigt ist. Am Schlusse werden die drei Parte in ihre Standesordnung wieder zurückgeführt.

No. 21. Der letzte Akt-Schluss hat eine Menge interessanter Erscheinungen, wozu die Handlung reichlich Gelegenheit giebt.

4.) Was den vierten Punkt, die **Orchesterpartie**, angeht, so ist wohl nicht zu läugnen, dass die Ouvertüre der flinken Feder Rossini's wohl etwas hastig entschlüpft zu seyn scheint.

Mit weit mehr künstlerischer Ruhe und Besonnenheit beginnt die **Introduction**, und Ordnung tritt an die Stelle der hingeworfenen platten, roheren Massen; die Hauptsätze sind nicht mehr abgerissene Ideen, sondern wohl ausgedacht, begleitet von einfacher Harmonie. Auch in Ansehung der Harmonik hat *Maestro Rossini* es diesmal genauer genommen; denn obschon das Streben, neu zu seyn, ihn wohl **zuweilen** missleitet, so führt es ihn doch hier meist zum Schönen, Guten und Wirkungsvollen, wie namentlich z. B. bey No. 12, Seite 128, wo man eine Aufgabe meisterlich gelösst findet.

Die folgenden Nummern 2, 3, und besonders 4 und 5 haben so viel Ordnung und Ruhe, dass sie vorzugweise genannt zu werden verdienen. Hier zeichnet sich die meist rein vierstimmig gehaltene Stimmenführung aus.

Das Finale No. 7 gehört freilich nicht zu dieser Gattung; abgesehen von der Alltäglichkeit des Zuschnittes, enthält es in der Mitte eine zu alltägliche italienische Galopade, und dabei derbe Verstösse gegen die Reinheit des Satzes, Seite 140.

No. 9. Cavatine der Mathilde. Einfach und fast durchaus natürlich ist die Hauptstimme gehalten; ganz anders jedoch die Begleitung, welche, statt die Hauptstimme zu verschönern, ihr vielmehr hinderlich ist, das rhythmische Gefühl nicht klar werden lässt und der Harmonie Fesseln des Zwanges anlegt; — ein bey Rossini sonst seltener Fehler! —

No. 11, in echt Rossinischer Manier gehalten, bat viel des Schönen, insbesondere aber den Vorzug, dass Rossini uns hier nicht, wie sonst bey solchen Paradestücken, nöthigt, den Hauptsatz beim Eintritt der zweiten Stimme in der Dominante hören zu müssen, — wenigstens hat er uns dieses hier theils erspart, theils es gemildert und gebessert.

Besonders schön gewählt ist die Figur der Violinen bey Mathildens Cantilene in No. 13; und vielleicht noch treffender eine ähnliche Behandlung der Begleitung bey dem Gebete des Tell.

In beiden Stücken benutzt der Componist sein Motiv von Anfang bis zum Ende mit vieler Kunstfertigkeit.

No. 19 beginnt mit einer Arie des Arnold, dessen lieblichen Formen ein kräftigerer Chor folgt, bei welchem die Begleitung, in einem allgemeinen Unisono, den Chor auf das kräftigste unterstützt.

Der vorliegende Clavierauszug ist sehr sorgfältig und zweckmässig gearbeitet und nicht zu schwer auszuführen, das Aeussere der Auflage durchaus anständig und schön. *)

---

*) Ich setze hinzu: auch sehr correct. Einige, jedoch nicht erhebliche Stichfehler verzeichne ich nachstehend:

S. 24, T. 3 steht im 2. Tenor $\bar{g}$, statt $\bar{a}$; —

Dem Clavierauszuge ist noch besonders ein vollständiger Abdruck des ganzen Textes, sowohl in französischer Sprache als auch der von Herrn Th. v. Haupt mit vieler Gewandtheit und poetischem Sinne gefertigten Uebersetzung, beigefügt, wodurch das Interesse und der Werth dieser Ausgabe im Sinne der bereits früher, in diesen Blättern, über Clavierauszüge ausgesprochenen Ansichten,*) auf eine gewiss Jedermann erwünscht erscheinende Art und Weise erhöhet wird.

Die Unterlegung des teutschen Textes ist vom rühmlichst bekannten Componisten Jos. Panny mit sichtbarer Liebe und Sorgfalt und mit sehr glücklichem Erfolge bewirkt.

Dr. Aab.

S. 38, Z. 4 v. u., T. 1, muss das $\overline{\overline{g}}$ eine punctirte Halbenote sein; — Ebend. Z. 5 v. u. T. 5, st. $\overline{b}$, s. $\overline{a}$.

S. 41, Z. 5 v. u., T. 3, st. $\overline{\overline{d}}$, s. $\overline{\overline{dis}}$.

S. 60, T. 1, Z. 3 v. u., st. $\overline{d}$, s. $\overline{des}$.

S. 63, T. 8, in der Singstimme, st. $\overline{\overline{g}}$, s. $\overline{\overline{ges}}$.

S. 155, T. 2, letztes Viertel, Clavier, rechte Hand, st. $\overline{\overline{ais}}$ und $\overline{\overline{cis}}$, s. $\overline{\overline{a}}$ und $\overline{\overline{c}}$.

S. 270, T. 7, sollte im Clavier ein Bassschlüssel stehen.

S. 293, unten, T. 2, st. *H*, s. *d*.

S. 317, Z. 3 v. u., T. 2, muss das ♯ vor $\overline{f}$, statt vor *a* stehen.

Diese, so wie vielleicht auch noch einige andere mir unbemerkt gebliebene, sind übrigens durchaus nicht wesentlich störend, und berichtigen sich leicht beim Durchspielen von selbst. *Vf.*

*) Vorstehend S. 47, Anmerkung.

I.) **Macbeth**, heroische Oper in 3 Acten, nach Shakespeare, mit teutschem und französischem Texte, in Musik gesetzt von *André Hippolite Chelard*. Vollständiger **Clavierauszug** von *Theodor Lachner*. München, bei Falter und Sohn. Pr. 18 fl. oder 10 Thlr.

II.) **Libolla**, grosse Oper in 2 Aufzügen von *C. G. Reissiger*; vollständiger **Clavierauszug** vom Componisten, mit teutschem Texte von *Theophania*. Berlin bei Fr. Laue. Pr. 6 Rthlr.

III.) **Pietro von Abano**, romantische Oper in zwei Aufzügen, von *L. Spohr*. **Clavierauszug**. Berlin bei Schlesinger. Pr. 8 1/2 Thlr.

I.) Auch **Macbeth** ist eine Verpflanzung von der französischen Bühne in den Garten unseres Vaterlandes, und zwar ist hier die Oper gleich mitsamt dem Gärtner verpflanzt worden, — wir glauben und hoffen zum Gedeihen beider, denn beide verdienen es.

Ohne Spontini's grossartige Kraft, ohne Webers Tiefe, Gemüthlichkeit und unnachahmliche Frische, ohne Aubers eigenthümliche Gabe, sich interessant zu machen, ohne Rossinis Cantilene und einziges Talent für Gesang und Theater-Effecte, hat Herr Chelard von diesen allen Vieles gelernt, hat es **gut** gelernt, es mit seinem eigenen schönen Talente glücklich und sinnig verschmolzen, und so im vorliegenden Bühnenwerke eine Arbeit geliefert, welche ihm einen ehrenvollen Rang unter den Tonsetzern unserer Zeit sichert, eine Arbeit, welche jedenfalls weit ehrenwerther, wohlgegründeter und selbst weit origineller ist, als das Urtheil Mancher, welche dem Componisten gänzlichen Mangel an Originalität vorwerfen, — ein Urtheil was gar leicht ausgesprochen und eben so leicht von jedem ersten besten Parterramitgliede nachgesprochen, am Ende aber doch noch keineswegs dadurch begründet werden kann, dass man da und dort eine Tonphrase auffindet,

welche mit dieser oder jener Tonphrase in dieser oder jener Spontinischen, Weberschen, Rossinischen etc. Oper Aehnlichkeit verräth.

Wehren dramatischenWerth hat vorzüglich der zweite Act, und in diesem wieder vorzugsweise das Duett (Nr. 7) des Macbeth mit seiner Gattin, welches, wenn anders beide singende Personen sich, durch gehaltenen und gedachten Vortrag, wechselseitig unterstützen, nicht anders als sehr wirkungsvoll sein kann nicht allein auf der Bühne, sondern auch selbst em Pianoforte. — Dass die Partie des Macbeth an manchen einzelnen Stellen dieses Duettes mitunter gar zu stiefmütterlich mit schwunglosem Gesange abgefertigt ist, (z. B. S. 14 in den beiden letzten Tacten und deren Fortsetzung auf der folgenden Blattseite mit dem etwas hölzernen Gesange:

$\bar{c}$ | h h h | $\bar{c}$ g g | $\bar{d}$ h g | $\bar{a}$ $\bar{c}$ 𝄾 $\bar{c}$ | h h h | c c u. s. w.

und auf ähnliche Weise S. 7, T. 1 u. 2; Ebend. vorletzter Tact, und folgende Tacts der folgenden Seite, u. a. m.) — schadet nur Wenig, indem jeder Sanger, welcher die Gesangarmuth solchen Gesanges fühlt, leicht ein passendes anderes *melos* an die Stelle setzt, — so wie er S. 18, T. 5 und flgg. u. S. 19, T. 2 u. flgg., an die Stelle der steifen Viertelnoten wohl vorziehen wird, sich in gleichen Achtelfiguren Hand in Hand mit der Sopranstimme fortzubewegen:

g f f e g f | f e g f f e g f | e g h $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$ h $\bar{d}$ |

$\bar{c}$ a g b a f e g | f u. s. w.

um so, statt kraft- und gehaltlosen Zurücktretens, vielmehr mit gleicher Kraft und gleicher Wärme dem entscheidenden Schlusse zuzueilen.

Auch in Ansehung des teutschen Textes ist, sowohl hier als auch sonst überall, eine Nachhilfe von Seiten des Sängers höchst nöthig, welcher z. B. auf S. 7, statt

Ich hass' die schwarze That

ohne Zweifel unerinnert lieber singen wird:

Ich hasse die schwarze

so wie die Lady auf S. 9, statt

Dich berief das Geschick zum Throne

sicherlich lieber:

Dich berief das Geschick zum Throne

II.) Hr. Reissiger war uns schon früher durch mehre kleinere, zum theil allerliebste Compositionen, namentlich durch mehre wohlgelungene Clavierwerke, durch sehr schön aufgefasste und anmuthige Compositionen (worunter vorzüglich die mit Gothischen Texten, op. 48, Berlin bei Laue, Auszeichnung verdienen,) — durch seine lieblichen *Duettini amorosi* für Sopran und Alt oder Halbsopran, u. a. m. sehr vortheilhaft bekannt und auch lieb geworden durch manche gemüthlich humoristischen Gesänge, unter welchen wir seinen „Vater Noah" obenan stellen. *) — Durch die in der Aufschrift genannte Oper lernen wir ihn nunmehr auch als Operncomponisten kennen, und auch hier auf eine sehr vortheilhafte Weise. . ."

Da es schwer, ja, in gewissem Grade unmöglich ist, von dem dramatischen Werthe einer Oper nach dem blossen Clavierauszuge zu urtheilen, so sei es erlaubt, ein Urtheil hierüber hier zu umgehen und, statt dessen, blos die Versicherung hierher zu setzen, dass man in die-

*) Auch neuerlichst wieder durch ein gar sehr gefälliges und dem Instrumente angemessen gehaltenes Concertino pour la Flûte, mit Orchesterbegleitung, so wie auch, die vielseitige Brauchbarkeit und Ausführbarkeit erhöhend, mit Begleitung blos des Pianoforte, Op. 60. (Berlin bei Schlesinger.) *Rd.*

sem Clavierauszug einen recht reichen Schatz schöner und sehr schöner Gesangstücke, schönen und wahren Ausdruck des Gedichtes, feste Haltung der mannigfaltigen Charaktere, und überhaupt Alles findet, was nicht allein eine Oper im Clavierauszuge zur Benutzung am Pianoforte empfehlenswerth macht, sondern auch alle diejenigen Merkmale, welche ihr auch auf der Bühne den schönsten Erfolg zu versprechen scheinen.

Vorzüglich auszeichnenswerth wird man das Duett für Sopran und Tenor, Nr. 2, finden, wenn man durch den anscheinend allzu unbedeutenden Ton des Anfangs,

Ach wie ist es doch so schön,
Sich so treu geliebt zu sehn, u. s. w.

sich nicht im Voraus dawider einnehmen, und sich nicht irren und abschrecken lässt durch die, im Verlaufe des Stukkes im Wege liegenden Verhaue von Kreuzen und Been, welche auch in der That durchaus nicht so schlimm sind als ihr grauenhaftes Aussehen. — Aeusserst komisch und bei auch nur halbweg launigem Vortrage auch schon am Claviere sich gar nett ausnehmend, ist das Terzett und Chor der Gevattern und Basen etc., welche den verwegenen jungen Alexis vor der Gespensterinsel warnen (Nr. 4) — wundervlieblich und gefühlvoll dass Duett für Sopran und Bass Nr. 14; und das für Tenor und Bass Nr. 16; — noch mehrerer ähnlicher nicht zu gedenken, (Am wenigsten mögte die, zumal für den Ernst der Situation, denn doch zu behaglich wiegende Arie Nr. 15, Allegro 6/8, anzupreisen sein.)

Ueberhaupt aber kann man, nachdem man erst so eine rechte lange Reihe aus einer Sprache in eine andere übertragene Opern, wie die vorstehend vom *Tancredi* bis zur *Muette*, von dieser bis zum *Guillaume Tell* durchgesprochener Opern, durchgegangen und sich durch den bald zu frei, bald zu ängstlich, im Ganzen aber doch immer mühselig, angepassten teutschen Text durchgearbeitet hat, — kann man, sag ich, es sich nicht verbergen, dass es Einem denn doch wieder ganz eigens wohl wird

und es doch ein ganz anderes Ding ist um eine Oper mit demjenigen Texte, auf welchen sie vom Tondichter selbst wirklich componirt worden ist, — um eine Original-Oper! — So wie dieses schon im Allgemeinen wahr ist, so findet man auch insbesondere in der hier vorliegenden, den Text beinah durchgängig mit grosser Treue und schöner Auffassung in Tönen wiedergegeben; sei es auch hier und da mit Reminiscenzen an Spontini's Art und Weise, (S. z. B. Marciale S. 155,) — und an den Accord



Ha! das war sein Gebet im Sterben!

im Freischütz gleichfalls als ein Ausruf des Chors, (S. 122 letzte Zeile, zweimal.)

Der Text selbst, an sich allemal lobenswerth und manche schöne Situation und manchen schönen Ausdruck darbietend, erinnert im Ganzen halb an Fouqué's Undine, halb an die Donaunixe, — in einzelnen Scenen auch an Oberon, (S. z. B. den leisen Chor der Wassernymphen bei Libella's Schlummer, [S. 45,] — den Chor und Tanz, durch welchen der Ritter verlockt werden soll, [S. 136] — und an den Freischütz, S. die Entwickelung *ex machina*, dort durch den Eremiten, — hier durch einen Meergreis.)

Der vom Componisten selbst bearbeitete Clavierauszug ist nicht allzuschwer zu spielen. Die Ouvertüre ist zu vier Händen bearbeitet. (S. 11 zwölfletzter Tact u. flgg. sollte für beide Hände 8va stehen.)

III.) Was bereits in mehreren früheren Stücken der Cäcilia von unseres trefflichen Spohr neueren Gesangcompositionen gerühmt worden,*) gilt in vollem Mase auch von

---

*) Siehe, über seine Jessonda, Cäcilia III. Bd. S. 33; über sein Oratorium: Die letzten Dinge, Cäc. V, S. 65 und S. 269.

seinem Pietro von Abano, und zwar namentlich auch dieses, dass es ihm immer öfter gelingt, sich von gesuchten und gehäuften Modulationen zu enthalten und es seinen Zuhörern ofter wohl werden zu lassen. Im vorliegenden Werke behandelt er einen höchst romantischen Stoff, fasst ihn mit hochpoetischem Sinne und tiefem Gefühle auf, giebt ihn mit wahrem, schönen, überall würdigem, oft tief ergreifenden und, wie gesagt, grösstentheils klarem Ausdrucke wieder, und bereichert so unsere vaterländische Bühne mit einem gediegenen Originalwerke, (wie grosser, auch die sorgfältigste Uebersetzung überwiegender Werth allemal hierin liegt, ist oben bereits erwähnt und findet sich namentlich auch hier ruhmvoll bestätigt,) — was sich nicht allein auf der Bühne, durch ensprechende und hochpoetische Situationen, von der ergreifendsten Wirkung bewährt, sondern auch, — was hier zunächst in den Bereich der gegenwärtigen Anzeige des blosen Clavierauszuges gehört, — einzelne zur Aufführung am Pianof. sehr geeignete wirkungsvolle Stücke darbietet.

Ganz vorzügliche Auszeichnung verdient in dieser Hinsicht das Duett für Sopran und Bass, die den zweiten Akt eröffnende Sopran-Arie mit dem sich daranschliessenden herrlichen Duette für Sopran und Bass, — die Szene mit Duett für Sopran und Tenor S. 98, — die Bass-Arie S. 90 — das Duett für Sopran und Baryton. S. 138.

Der Clavierauszug ist vollständig, mit Verstand und Einsicht gemacht: der Stich ist nicht allein schön, sondern sehr angenehm leserlich ins Auge fallend. — Auf Seite 39 ist übrigens der Name Cäcilia wohl ohne Zweifel ein Stichfehler, indem statt dessen offenbar Cäciliens Schwester gemeint ist. *GW.*

Die Flibustier. Oper in drei Akten. Text von *E. Gehe*, Musik von *C. Lobe*. Zum erstenmal aufgeführt in Weimar am 5. Sept. 1829.

Herr *C. Lobe*, Mitglied der Grosh. Kapelle, war bisher nur durch einige originelle Instrumental-Compositionen bekannt, von denen die neuesten in der Leipz. Mus. Zeit. 1828 mit auszeichnendem Lobe beurtheilt wurden. Unermüdlich in seinem Streben, als Componist immer Höheres zu leisten, hat er sich die Composition einer grossen Oper als Aufgabe gestellt, und diese mit so entschiedenem Glücke gelösst, dass von ihm, der kaum 30 Jahr alt ist, sich mit Gewissheit erwarten lässt, er werde die deutsche Bühne noch mit mehren trefflichen dramatischen Werken bereichern. Es ist ihm Glück zu wünschen, dass ihm gelang, wornach wohl viele deutsche Componisten vergebens schmachten, seine Oper auf die Bühne zu bringen und die Direction des Grosh. S. Hoftheaters ist zu preisen, dass sie ein Werk zu Gehör brachte, das weder einen Italiäner, noch einen Franzosen, sondern nur einen Weimarener zum Verfasser hat.

Das Textbuch ist von *E. Gehe*, dem Verfasser mehrer gelungenen Operndichtungen nach der bekannten trefflichen Erzählung *van der Velde's* die Flibustier und die Bukanier bearbeitet. Der Inhalt ist Panama's Eroberung durch Morgan, den Anführer der Flibustier, den Todfeind des spanischen Statthalters Don Gusmann, Morgans Untergang durch Boa, den Häuptling der unterjochten Indianer, die durch List auch Don Gusmann in ihre Gewalt bekommen, und ihn opfern wollen, und die Rettung desselben durch Alonzo, einen Bukanier, dessen Liebe zu Maria, D. Gusmanns Tochter, mit dem Ganzen verwebt ist.

Der Dichter hat für den Componisten sehr interessante musikalische Situationen herbeigeführt und durch contrastirende Gruppirung und Steigerung derselben für immer neues Interesse gesorgt. Der Gang der Handlung ist kurz und rasch, die Entwickelung überraschend und doch sehr natürlich, die Sprache dichterisch, doch nicht überall ungezwungen genug.

Die Musik ist wahrhaft dramatisch und dem Componisten ist es gelungen, die verschiedenartigsten Empfindungen und Gefühle nicht allein dem Character und der nationalen Eigenthümlichkeit der handelnden Personen gemäss, sondern selbst nach den tiefer liegenden Unter-

schieden in Hinsicht auf Alter und Geschlecht, scharf aufzufassen und mit grosser Treue und Wahrheit durch Töne darzustellen. Beweise für diese Behauptung liefert fast jedes Stück der Oper, ganz besonders aber die Arie Morgans im zweiten und die Bon's im dritten Acte, die Arie Maria's im ersten und die Alonso's im dritten Acte, das zweite und dritte Final.

Das höchst lobenswerthe Streben des Tondichters, neu und originell zu seyn, hat, da ihm wahre Originalität beiwohnt, der Erfolg überall gekrönt, und es thut dem Zuhörer wohl, einmal eine Oper zu hören, die, frei von Reminiscensen, sich eben so fern von eigner als fremder Manier hält. Dass bei solchem Streben manches Einzelne erscheinen muss, worüber Anders eine verschiedene Ansicht haben (unter denen auch der Ref. ist) ist zu natürlich, als dass darüber viele Worte zu machen wären, zumal es nach langem Hin- und Herreden selten ganz klar wird, wer denn wohl eigentlich Recht habe.

Ins Einzelne aber will Ref. nicht gehen, sondern nur im Allgemeinen bemerken, dass die meisten Stücke der Oper unbedingtes Lob verdienen, dass blos Nr. 5, ein Tanz, gar zu mager erscheint, Nr. 6, das erste Final, wohl auch etwas bedeutender gehalten seyn könnte, und Nr. 10, interessant an sich, doch durch die Stelle, an der es steht, an Wirkung verliert — dass aber die Ouverture, Nr. 2, ein Duett (Maria, Alonso) Nr. 4, Arie (Maria) Nr. 7, Duett (Maria, Alonso) Nr. 8, Arie (Alonso) vortrefflich — und Nr. 9, Arie (Morgan) Nr. 11, das zweite Final und der ganze dritte Act besonders sich auszeichnen und die Krone des schönen Ganzen sind.

Die Oper wurde von allen Theilnehmenden mit Lust und Liebe und daher äusserst brav ausgeführt. Auch für scenische Anordnung, Decorationen und Costumes war von Seiten der Direction redlich gesorgt. Das zahlreich versammelte Publikum war diesmal gegen seine sonstige Gewohnheit sehr warm und applaudirte jedem Musikstücke, den meisten lebhaft und rauschend. So erfreute sich unsers wackern *Lobe's* Oper einer Auszeichnung, die hier wohl noch nie einer Oper zu Theil wurde.

Sechszehn Solo-Gesänge von *G. F. Händel*, aus dessen sämmtlichen Werken ausgewählt u. herausgegeben von *A. B. Marx*. Erste und zweite Lieferung.

Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Preis 1/3 Thlr. (jede Lieferung.)

Diese, der Förderung und Veredelung der Gesangbildung gewidmeten Gesangstücke, denen eine Abhandlung des Herausgebers »Ueber die Geltung Händelscher Solo-Gesänge für unsere Zeit« beigefügt ist, erfüllen den beabsichtigten Zweck nach der Ansicht des Unterzeichneten vollkommen, indem durch so tiefe, gemüth- und charaktervolle Compositionen sowohl der Sinn für das Edle, Hohere der Tonkunst im Allgemeinen geweckt und gekräftigt, als auch insbesonders der Geschmack und Vortrag der Singenden veredelt und geistiger gebildet wird, als es durch den leeren Tand nichtsbedeutender, frivoler Mode-Compositionen zu bewirken möglich ist. Freilich werden Anfangs manche dieser Gesänge der modernen Gesang-Welt sehr ernst entgegentreten, doch bald das Abschreckende verlieren, und, bei tieferm Eindringen in den Geist des Gedichts und der Tondichtung, durch die Wahrheit des declamatorischen Ausdrucks, Characterstärke und Erhabenheit, die Mühe reichlich lohnen.

Dass nicht blos aus Händels am meisten bekannt gewordenen Oratorien, sondern auch aus dessen zahlreichen **Opern** und Kantaten vorzüglichs Gesänge gewählt sind, ist sehr zu billigen, da die Gelegenheit zu selten ist, die nähere Bekanntschaft dieser Werke in der 40 Folianten starken Londner Ausgabe von Händels Werken zu machen. Eben so zweckgemäss ist der Wechsel von Gesängen in italischer und deutscher Sprache, und die Wahl ersterer zur unerlässlichen Ausbildung der so häufig vernachlässigten **Mittel-Töne**.

Um nicht zu weitläufig zu werden, verweisen wir auf das geistreiche Vorwort des Verfassers der »Kunst des Gesanges« und gehen zu einer kurzen Anzeige der einzelnen Gesänge über.

Erste Lieferung.

Nr. 1. Aus *Otho:* »*Vieni o figlio.*«
» 2. » *Rodelinda:* »*Dove sei, amato bene.*«
» 3. » *Cesar:* »*Priva son d'ogni conforto.*« Voll sanften, ruhigen Ausdrucks, einfach und empfunden.

Nr. 4. Aus *Floridant:* »*Ma pria vedrò le stelle precipitarsi in mar.*« Feurig, voll bestimmter Entschiedenheit und grossartig.

Nr. 5. Aus *Tamerlan:* »*Folle sei, se lo consenti.*« Ein, für die innere Grösse fast zu kurzer Gesang. Vortrefflich sind darin die Gegensätze behandelt:

il tiranno poi vivra —
se morran' quest' innocenti.«

Nr. 6. Aus einer Cantate. Besonders merkwürdig ist die Durchführung des Bass-Motivs.

Nr. 7. Aus *Rhadamist:* »*Ombra cara.*« Ein ganz vortrefflicher, tiefgefühlter Gesang, reich an Harmonie und Nachahmung der Stimmen in der Begleitung.

Nr. 8. Aus *Agrippina:* »*Pensieri, voi mi tormentate.*« Beginnt nach einem imposanten Ritornell mit dem, von der Oboe-klagend nachgeahmten, sinnigen Ausruf: »*Pensieri*« der auch am Schluss des Gesanges, nach einem kräftigen Hülfe-Anruf, zur Vorsehung wiederkehrt, und von der Begleitung mächtig unterstützt wird.

Zweite Lieferung.

Nr. 9. Aus *Pastor fido:* »*Occhi belli.*« Nach Reichardt, des mit Unrecht vergessenen Gesang-Componisten und erfahrenen Kunstrichters Urtheil, ist »dieser liebevolle, edle Gesang ein wahres Muster edler, schöner Simplicität und lebendigen Ausdrucks.« — Die originelle *pp. pizzi-*

cato-Begleitung bezeugt das Genie des eigenthümlichen Componisten, der dadurch den Ausdruck innerer Unruhe und Leidenschaft zu verstärken wusste, ohne dem reizenden Fluss der Melodie-Eintrag zu thun.

Nr. 10. Aus *Theseus*: »*Dolce riposo.*« Grossartig und sanft zugleich. Das Recitativ als Zwischensatz wirkt ungemein zur Erhebung des Schlusses.

Nr. 11. Aus *Theseus*: »*Ombre sortite dall' eterna notte*« Meisterhaft im Ausdruck und wahrhaft dramatisch in dem Beschwörungsruf, wie in dem gewaltigen 3/4 Anlauf, der Zorn, Wuth und Verachtung versinnlicht, worauf die heraufbeschworenen Schatten wieder in die finstre Nacht zurück versinken.

Nr. 12. Das wollüstig sanfte, lydische Brautlied aus dem »Alexanderfest.«

Nr. 13. Ein schöner Gesang aus »Saul,« einfach und melodisch.

Nr. 14. Das unübertrefflich ausdrucksvolle, holde Schlaflied aus der Oper Semele.

Nr. 15. Eine leidenschaftlich bewegte Arie aus derselben Oper.

Nr. 16. Zum Schluss ein Terzett aus Acis und Galathea für Sopran, Tenor und Bass. Die ersteren beiden Stimmen imitiren sich mit gewandter Kunst indess der Bass Wuth und Schmerz in eigen kräftige Bewegung selbstständig ausdrückt.

Ein wahrer Gewinn für die Kunst des Gesanges (insofern solche nicht blos in Solfeggien und Variationen-Passaggien besteht) ist die Förderung so wenig gekannter Schätze an das Tageslicht zur Erbauung der Geweiheten und Erhebung der Zöglinge des ernsten Gesanges. Für die übrigen Dilettanti wird überflüssig durch die neuere Opern-Musik gesorgt.

Das Papier zu beiden Gesang-Heften ist vorzüglich schön, der Stich deutlich und correct.

Möge die Verlagshandlung sich durch den Absatz veranlasst finden, in der Folge noch mehrere solcher Tondichtungen älterer Zeit, z. B. von dem fruchtbaren **Hasse**, dem melodischen **Naumann**, dem kräftigen, wenn gleich mit unter trocknen **Reichardt** u. s. w. folgen zu lassen, um auch diese deutschen Tonsetzer der Vergessenheit zu entreissen.

J. P. Schmidt.

C h a r a d e.

Mein Erstes bringt Verderben, Segen —
Euch allen ist es wohl bekannt —
So wie es führt des Menschen Hand:
Ob fleissig, fromm, — ob wildverwegen.
Das Zweite kühn mein Erstes führte
Im heil'gen Kampf für's Vaterland,
Ein hoher Geist bei niederm Stand,
Den wahre Mannestugend zierte;
Der männlich kühn im biedern Streben,
Für das, was er vertrat als Haupt,
Als Mann geopfert hat sein Leben,
Das ihm des Zwingherrn Wort geraubt.
Das Ganze nennt euch einen Meister,
Dem Gott die Gabe hat verliehen
Der Töne reicher Melodieen,
Durch die er fesselt alle Geister,
Die in des Lebens lichten Stunden
Der Freude trautes Band verbunden;
Denn ächter Lust, der Heiterkeit,
Der Liebe hohen Seligkeit,
Ist meistens seine Kunst geweiht.

Ernst Weyden.

E r r a t u m.

Vorstehend S. 37, Z. 11 st. **Auber** *l.* **Carafa.**

Ueber das

Erlaubte und Unerlaubte der Quintenfolgen.

Ein Versuch

von

G. W. Fink.

Jedermann weiss aus langer Erfahrung, die sich täglich bis zum Erstaunen vervielfältigt, in welchen Zwiespalt Theorie und Praxis der Musik gerathen sind, einem uneinigen Ehepaare gleich, das sich gegenseitig das Leben verbittert, anstatt es sich durch Liebe und Nachgeben zu verschönern. Fast möchte man auf gänzliche Scheidung antragen, wenn man nicht bald mit Zuverlässigkeit voraussehen müsste, dass sich beide alsdann noch unglücklicher befänden, da sie es ohne einander nicht lange auszuhalten vermögen, wenn sie sich nicht bald abgeschmackt und lächerlich machen wollen, wozu beide zu viel Ehrgefühl in sich tragen. Die Umstände sind aber in der That durch das rücksichtslose Schelten auf einander so übel geworden, und die Hartnäckigkeit beider hat einen so hohen Grad erreicht, dass es beinahe für jeden ruhigen Beobachter das Ansehn gewinnen muss, als ob beide Theile zugleich Unrecht hätten, und viel zu weit über ihre rechtmässigen Grenzen hinausgeschritten wären. Könnte man also beiden Theilen ein freundliches Nachgeben einreden, so weit es, ohne dem Rechte der Sache etwas zu vergeben, möglich ist: so würde, scheint es uns, beiden zugleich damit nicht wenig gedient sein. Geht das Unwesen so fort, so gehen, um des unordentlichen Gezankes der Aeltern willen, die Kindlein verloren, und es müssen fast Rangen werden, wenn nicht hin und wieder Eines und das Andere seltsam

gut von Natur ausgestattet worden ist. Es wäre doch Schade um die armen unschuldigen Seelen! Das sind nun auch die einzigen Ursachen, die uns bestimmt haben, einen solchen Wiedervereinigungs-versuch, mit gebührender Berücksichtigung der Rechte beider Theile, hier zu wagen. Wir wissen recht wohl, dass wir in so verzweifeltem Falle ein etwas missliches Spiel treiben, auch dass der Gewinn, beim glücklichsten Treffer, für uns nicht sonderlich gross sein kann: denn die Streitigkeiten sind leider bereits so vorgerückt, dass man nur Eins nach dem Andern vornehmen und möglichst genau und doch auch nicht zu weitschweifig beleuchten muss, wenn man bei aller Schonung nur auf einen geringen glücklichen Erfolg sich einige Hoffnung machen darf, denn unglücklicherweise ist schon beiden die Geduld ziemlich gerissen. Mit Drakonischen Gesetzen kommt man hier gewiss nicht mehr weit, da sie sich diese gegeneinander selbst vorbehalten haben.

Wir gestehen gern, dass wir zu unserm ersten Versuch ein recht anstössiges Capitel erwählt haben und deshalb bitten wir zuvörderst die Herren Generale des tapfern, allezeit schlagfertigen Heeres der königlichen Theorie, sie möchten, ist es ihnen nicht ganz unmöglich, nicht gleich mit dem Schwerte darein schlagen, noch uns zu zermalmen trachten, wenn uns etwa zuweilen ein Wort entschlüpfen sollte, was ihnen, des Widerspruchs nicht gewohnt, nicht gleich gefallen dürfte. Ach und nun haben wir auch noch das lustige Völkchen Christians, der auf seine fliegende Fahne gesetzt: *„pour elle!"* nämlich für die liebreizende Dame Practica, bescheidentlich zu ersuchen, uns nicht gleich unbarmherzig wieder zu sticheln, wenn wir etwa zuweilen das Unglück haben sollten, ihnen nicht leichtfertig oder nicht immer ästhetisch genug zu erscheinen; oder wenn wir einmal in einer grämlichen Anwandlung die silbernen Apostel bedauerten, dass sie zu blanken Thalern nach der Laune des witzigen Christian eingeschmolzen worden sind. (Zum Behufe derje-

nigen Herren Practiker, die sich mit dem 30jährigen Kriege nicht abgegeben haben, erlauben wir uns höflichst zu bemerken, dass eben genannter Christian eine gelehrte Anspielung ist.) Ferner steht zu vermelden, dass wir uns auch eigentlich weder an den vielbelobten Herrn Theoreticus, noch an Frau Practica in Person wenden (denn sie könnten am Ende eine russische Ehe führen, von welcher allemal der gutmüthige Vermittler mit gemeinschaftlicher Kraft gestreichelt wird), sondern bescheidentlich nur an diejenigen ihrer lieben Freunde und Verwandten die in dem häuslichen Zwist noch nicht ganz vertieft sind und noch so viel natürliche Besonnenheit sich erhalten haben, dass sie das Gute der einen Partei wenigstens halb so hoch achten, als das Gute der andern, in deren Conscriptionslisten sie aufgenommen worden sind. Diesen sind wir nun eben im Begriff, einige Gedanken hinzuwerfen, aus denen sie, vermittelst besserer Gedanken, etwas Ordentliches machen und das auf solche Art gewonnene Endurtheil zur Wiedervereinigung der getrennten Lieben in wohlgesetzterer und eindringlicherer Rede beliebig verbrauchen mögen.

Man hat hundertfältig behauptet, die Quintenfolgen wären dem gesunden Gehör unausstehlich. Nichts schrecklicheres könnte auf Erden für einen Schriftsteller gefunden werden, als ein solcher Satz, der die ganze Abhandlung mit einem einzigen Naturhiebe zu Boden strecken würde, wenn er nur ein Zweiunddreissigtheilchen von der Schärfe hätte, die man diesem alten Degen so oft hat anschleifen wollen. So wie aber ein Mohr den Teufel weiss, und ein Weisser das Ungethüm schwarz malt, so geschieht es auch mit den Quinten: dem Einen ist hässlich, was dem Andern schön ist; das gesunde Naturohr eines noch so Wohlgeborenen ist durch die Erbsünde der Gewohnheit, und das gleichfalls gesunde Kunstohr ist durch die Gewalt und den Verstand der Systeme bezwungen, auf dass wir Alle Sünder sind und des Ruhmes der Billigkeit und des

eigenen Nachdenkens ermangeln, den wir eigentlich haben sollten. Was sind denn in dieser Bedeutung gesunde Ohren? Sind es nicht solche, die genau und fein alles das hören, was ihnen geboten wird? Nun kömmt es aber dabei nicht sowohl darauf an, wie genau und scharf wir hören, sondern was wir in das Gehörte hineintragen, was wir zum Gegenstande mitbringen und wie wir uns denselben erklären. So thut es denn auch hier leiblich Gehör freilich nicht, sondern der Geist, der mit und bei dem Hören ist. Wissen wir doch Alle, dass es im Laufe tonkünstlerischer Leistungen Zeiten gegeben hat, wo die leidigen Quinten in ununterbrochener gerader Reihenfolge den sämmtlichen Menschenkindern jener Tage und Jahre wie Sphärenmusik geklungen haben. Es scheint uns aber doch die Annahme etwas Bedenkliches zu haben, dass das ganze 10. Jahrhundert sich durch eine seltsame Anomalie am Gehör ausgezeichnet haben sollte. Vielmehr dürften sich einige Beweise aufspüren lassen, dass die Leute damals so gut hörten, wie die Leute unserer Tage. Sie brachten aber eine andere Erklärung und Gewöhnung in's Gehör, sonst wären sie vor ihren Quintenmusiken davon gelaufen, wie vor hungrigen Wölfen oder sie hätten sie ausgerottet, wie in England, nämlich die Wölfe. Dabei wäre Niemand schlechter weggekommen, als der arme Huchald, dessen ganze Diaphonie aus Quarten, Quinten und Octaven zugleich und zwar in stets gleichfortlaufender Bewegung bestand. Zu seinem ausserordentlichsten Glücke lebten wir damals noch nicht, sonst hätten wir ihn und sein ganzes Zeitalter mit Recensentengewalt niedergeschmettert, wie St. Georg den Lindwurm und wären mächtig und berühmt geworden durch seine Quinten. Aber die Leute damals waren, obgleich ganz gesund am Gehör, doch im Geist und Herzen so verstockt, wie Nebucadnezar, und thaten ihre Schätze auf und zahlten gern doppelt und dreifach, wenn sie nur die schöne Diaphonie hören konnten. Als das zehnte Jahrhundert vorüber war, so kam das elfte und mit ihm Guido von Arezzo,

den wir als den Altvater unserer Musik begrüssen, weil wir leider mit den rechten Altvätern noch immer nicht die rechte Bekanntschaft haben anknüpfen können. Der wird doch nun gesunde Ohren haben? Allerdings! auch hatte er andere Ohren, als Hucbald. Und siehe da, er hatte Hucbalds Diaphonie gehört, und er verwarf sie nicht, sondern er erklärte nur, dass sie doch etwas hart sei. Er sann umher, wie man wohl eine andere machen könne, und schritt bald in geradlaufenden Quarten vorwärts, bald mit einem liegenden Dudelsacks-Bass. Und er erfand Eins nach dem Andern und er war ungewiss, wohin er sich wenden sollte und schien ihm Alles noch nicht recht zu sein, und fuhr fort zu erfinden, so dass man über Alles, was er that und nicht that, ein Büchlein für und wider schreiben müsste, was wir jedoch vor der Hand gutmüthig unterlassen wollen. Hier haben wir nur noch zu bemerken, dass er seine Erfindungen nicht mit dem gesunden Ohr machte, sondern mit dem Verstande, den er geschickt in's Ohr setzte. Unterdessen gingen Hucbalds reizende Quinten-Symphonien noch immer lebhaft unter den Menschen umher, und wurden noch immer doppelt bezahlt: nur dass die Veränderungslust der gesunden Ohren sich neben diesen auch andere Symphonien gefallen liess, und man suchte weiter. Im 12. und 13. Jahrhundert, wo die unbequeme Sitte aufgekommen war, dass die Componisten auch zugleich Dichter sein sollten, war aber das gesunde Ohr noch immer nicht da und machte frisch hin seine schönsten Quinten und selbst die Grossen der Erde, denen man doch die gesunden Ohren nicht absprechen darf, liessen sich von denselben auf das Ergötzlichste erquicken. Nehmen wir als Gewährsmann der so lange dauernden Erscheinung nur den *Adam de la Hale*, einen bekannten *Trouvère*, d. i. Dichter und Componisten aus dem 13. Jahrhundert, über welchen man die allgem. musikal. Leipziger Zeitung 1827 Nr. 13 und 1828 Nr. 6, nachsehen kann, wenn man die damaligen, jedoch schon nicht mehr so allgemein und ohne Unterlass fortschreitenden Quinten-

folgen von Angesicht schauen will. Jemehr man aber über irgend einen Gegenstand, der vor die Sinne gebracht werden kann, denkt, destomehr erfahren die Sinne und destomehr trägt der Gedanke des Geistes in sie hinein. So erging es auch der Kunst, die Töne zu verbinden zu einem sinnlich angenehmen und dabei geistreichen Gebilde. Manches Verfehlte wurde im 14. Jahrhundert versucht, mancher theoretische Gegenstand der Tonkunst wurde von Neuem mit verschiedenem Glücke erörtert und endlich fester gestellt und viele zum Theil höchst wackere Vorläufer gehörten in diesem und in dem 15. Jahrhunderte dazu, ehe, nach mancherlei Spielen des grübelnden Verstandes und nach manchem Flug einer glücklich begabten Phantasie, die herrliche Periode in einer kunstempfänglichen Zeit sich hervor leuchten konnte, die nach Palestrina, dem glücklichsten und grössten, aber nicht dem ersten in dieser neuen Musikweise, benannt ist. (Vergl. die Leipz. musikal. Zeitung 1829, Nr. 41, 47, 48, 49.)

Finden sich denn nun in diesen Meistergesängen einer so überaus vorgeschrittenen, grossartigen, nur aus reinen Dreiklangs-Verbindungen bestehenden Harmonie keine Quintenfortschreitungen mehr? Einigen unserer geehrten Leser wird es zuverlässig sehr sonderbar vorkommen, dass sie noch immer da sind. Aber wie veredelt, wie ganz anders, als sonst! wie gemischt, verweht, vergeistigt! Und wodurch? Blos durch das Hinzutreten der kleinen und grossen Terz hatten sich schon die Verknüpfungen des 13. und 14. Jahrhunderts sehr merklich gehoben, denn die Umwendung der reinen Quinte in die Quarte war, wie wir andeuteten, schon zu Guidos Zeiten Sitte gewesen und war fortwährend beibehalten worden. Jetzt war durch das Hinzutreten der Terz zur Quinte, Quarte und Octave noch die Bemerkung gekommen, wie durch die für sich allein, nur mit dem Grundtone und seiner Octave verbundenen, hart klingenden und doch zunächst nothwendigen Quinten eine wohlklingende Dreiklangsfolge sich her-

vorbringen lasse. Man hatte bemerkt, dass der Wechsel der geraden und der Gegenbewegung in den verschiedenen Stimmen, mindestens der einen zu der andern, den Harmonieenführungen ein mannigfacheres Leben, eine anziehendere Frische mittheile, und dass dadurch die noch höchst einfachen Gebilde der Tonkunst den Erscheinungen der uns umgebenden Natur durch Mannigfaltigkeit ähnlicher, und desshalb eben wirksamer und ergreifender werden. — Und siehe da, die einfachen und eben darum so erhabenen Hauptzüge jener grossen Periode der musikalischen Kunst! Einem Bau mit Quadern von Granit und Marmor war sie zu vergleichen, welcher jener hochstrebende Sinn, der Schöpfer gothischer Dome, die Begeisterung einzuhauchen schien. »Und doch noch Quinten?« Allerdings! Statt vieler Beweise sind einige vollkommen hinlänglich. Wir erinnern daher nur an des hochgefeierten Palestrina allbekanntes *Stabat mater*, das durch die Kühnelsche Ausgabe (Leipzig im *Bureau de musique*) in Aller Händen sein wird oder doch sein sollte. Gleich anfangs gehen die drei Oberstimmen in gerader Bewegung aus *G* in *F*-dur, so dass die erste Stellung den $\frac{6}{4}$ und die zweite den $\frac{4}{3}$-Akkord gibt; später kehrt dasselbe Verhältniss nur in sichern Grundtönen wieder, so dass auf dieselbe Weise aus *E* in *D*-dur fortgeschritten wird. Allein anstatt über dergleichen Dinge, die jetzt manchem Männchen, das gar nichts weiter von der Tonkunst erlernt hat, als den Quintenzirkel, noch immer einiges Seufzen und Kopfschütteln abnöthigen, uns thöricht zu betrüben, haben wir im Gegentheil alle Ursache, uns über die ausserordentlichen Fortschritte der neuen Harmonie bewundernd zu freuen. Die Fortschritte leuchten so hell ein und sind so gross, dass es uns leid thut, die herrlichen Vorarbeiten, welche die palestrinasche Periode theils herbeiführen halfen, theils schon vor ihm begonnen hatten, um so nothgedrungener übergehen zu müssen, je weniger die ganze Uebergangszeit bisher erörtert ist und je weitschichtiger ein solches Beginnen daher ausfallen müsste. Wir be-

merken nur, dass eine so erfreuliche Aenderung des ganzen Standes der Tonkunst durch einen einzigen Mann, und wäre er der begabteste, nicht wohl herbeigeführt werden konnte, auch nicht herbeigeführt worden ist, dass sich aber in Palestrina alles Herrliche dieser neuen Tonverwebung äusserlich und innerlich am höchsten und glücklichsten offenbarte. — An den oben aufgestellten Quintenbeispielen springt es uns sogleich in die Augen, dass von neben einander, von Ton zu Ton fortgehenden Quintengängen gar nicht mehr die Rede ist, und zweitens, dass die genannten Quinten keinesweges in den äussersten Stimmen (Sopran und Bass), sondern in den Mittelstimmen vorkommen, wo sie auch noch jetzt, und zwar von strengen Theoretikern, mindestens entschuldigt werden; wir bemerken drittens sogar, dass die Quintenfortschreitungen in den äussern Stimmen mit grosser Genauigkeit sichtlich vermieden werden und dass man das Mittel dazu, die Gegenbewegung, recht verständig und eifrig benutzte. Dass die sogenannten Hornquinten auch ihm als erlaubt erscheinen, und dass man sich ihrer häufig bediente, daran meinen wir, wird kein Verständiger auch nur das kleinste Aergerniss nehmen. Hoffentlich wird es auch Niemanden auffallen, wenn er hin und wieder findet, dass das System jener Zeit doch noch nicht in allen Dingen das unsere ist. Und so wird man denn allerdings, jedoch selten und als Ausnahme, auch manchmal Quintenfortschreitungen gewahr, die nach spätern Theoretikern, deren Annahmen in der Folge näher betrachtet werden sollen, unter die verbotenen gezählt werden müssten. So sehen wir z. B. S. 8 der Hühnelschen Ausgabe des *Stabat mater*, unter den Worten *„fac me veré tecum flere"* Fortschreitungen aus *e*-moll in *F*-dur so gestellt, dass der Sopran von $\bar{g}$ nach $\bar{c}$, und der Bass von *e* nach *f* steigt. So sehr diess nun auch von unsern Gesetzen abweicht, so müssen wir doch dabei auf den Gang der Mittelstimmen aufmerksam machen, welche von *g* und *h* die grosse Terz des zweiten

Accordes *a* in der kleinen und eingestrichenen Octave verdoppeln, was mit allem Vorbedacht und höchst zweckdienlich geschehen ist; der ganze Fortschritt wird dadurch ausnehmend gemildert, weil durch die Verdoppelung des *a* die nächstverwandte Tonart von e-moll, nämlich *a*, weit stärker in die Ohren klingt, als die Fortschreitung in *F*-dur selbst, ohgleich die letzte, den einfach gegebenen Tönen nach, wirklich und überraschend gesetzt ist. — Sprunghafte Bewegungen des Tenors gegen den Bass, oder des Soprans gegen den Alt im vierstimmigen Knabengesange, wo der Alt die Stelle des Basses vertritt, waren auch Quinten bildend erlaubt, allein wohl zu merken, in nahen Verwandtschaften der Accorde. So sehen wir auf derselben Seite der angeführten Ausgabe, dass aus *d*-moll in *C*-dur so fortgeschritten wird, dass der zweite Sopran $\bar{d}$ in $\bar{g}$, und der Alt $\bar{d}$ in $\bar{c}$ sich bewegt. Dass aber den blossen reinen Dreiklangsharmonieen, jenen einfach erhabenen Tonmassen in ihren gewaltigen Aufeinanderschichtungen dergleichen Riesenschritte oder, wenn man will, sichere Gewaltschritte weit angemessener sein müssen, als der spätern Tonkunst, die durch eine Menge Dissonanzen sich überall Brücken baute, um sich bequem von einem Orte zum andern ohne Sprünge zu bewegen, erkennt Jeder ohne unsere Bemerkung von selbst. — Mit nicht grosser Mühe würden wir noch mehr ähnliche Bemerkungen hinzufügen können, wenn wir eine Entwickelung der harmonischen Gesetze aus den uns bekannten Werken Palestrina's zu schreiben vorhätten, was vielleicht immer noch, auch nach dem Erscheinen des grossen Werkes über diesen Meister von Baini, dessen italienisches Buch uns vielleicht von Hrn. Handler bald in teutscher Uebersetzung allgemeiner zugänglich gemacht wird, ein nicht unnützes Unternehmen sein dürfte. Zu unserm jetzigen Zweck scheinen uns die kurzen Angaben hinreichend, theils um das Geregelte in der Stimmenführung jener Zeit, theils auch einige Abweichungen derselben von den Gesez-

zen der Folgezeit darzuthun. Nothwendig ist es, dass wir noch hinzufügen, dass sich Palestrina und die Hauptmeister mit und schon vor ihm, in dem besonnenen Gebrauche der Quinten und Octaven vor manchem späteren Tonsetzer und sogar Regelschreiber, die nun immer mehr anfingen, ihre Kräfte in den sogenannten Generalbasse zu versuchen, auf das Klarste auszeichnen, nicht minder als in der Grösse ihrer Erfindungen in neu melodisch-harmonischer, und überhaupt in erhaben-ästhetischer Hinsicht.

Wie weit aber die geregelte Praxis jener und der nachstfolgenden Zeit die theoretischen Versuche derselben noch übertraf, davon mag folgendes Zeugniss eines allbekannten Mannes Rechenschaft geben. Man höre nur den spätern Viadana, den man bisher gewöhnlich den Erfinder des Generalbasses nannte, was er jedoch nach neuern und begründeten Untersuchungen gar nicht ist, welche Entdeckung aber keinesweges dem Baini zugeschrieben werden darf, da mehre schon früher, am deutlichsten *Dr.* Lichtenthal in seinem Werke: *Dizionario e Bibliografia della Musica*, darauf aufmerksam machen. Jener in diesem Theile der Tonkunst immer noch merkwürdige Mann schreibt unter Anderm in seinem vielangeführten Werke: *Opera omnia sacrorum concertuum I, II, III et IV vocum, jam in unum corpus convenienter collecta. Cum Basso continuo et generali etc. Francof.* 1826 — in seiner neunten Regel, woraus wir deutlich erkennen werden, wie es damals unter den Theoretikern mit dem Quinten- und Octaven-Verbote stand, folgendermassen: „*Organistae non vetatur usurpare in partitura duas quintas aut duas octavas, sed partes concentorum, id est, quae vocibus canuntur, ne usurpet, caveat.*“ (Keinem Organisten ist verboten in der Partitur zwei Quinten oder zwei Octaven zu gebrauchen, sondern er soll nur verhüten, dass er nicht brauche, was die Sänger mit ihren Stimmen vortragen). Damals hatten also die Componisten der neuen Schule vor den Theoretikern,

die erst anfingen, aus Jener Werken Regeln der Setzkunst zu abstrahiren, ausserordentlich viel voraus, was auch nicht verwunderlich ist, eben so wenig, als dass sich später die Sache anders gestaltete. Denn von der Zeit an bemühete man sich mit steigender Gewandtheit, die Regeln des Satzes mit Worten immer deutlicher und genauer zu bezeichnen. Dass nun diese Bestrebungen, dieses immer mehr folgerechte Durchführen der durch die Componisten selbst geheiligten Regeln auch auf manche Dinge stossen mussten, die mit den practischen Leistungen selbst in mancherlei Widerstreit geriethen, ist theils zu natürlich, theils auch Jedem zu bekannt, der dem Gange der Tonkunst nur einige Aufmerksamkeit schenkte, als dass wir hier in einer übersichtlichen Darstellung dabei zu verweilen uns genöthigt finden könnten. Man erinnere sich z. B. nur an das weitläufige und weitschweifige theoretische Werk des berühmten Gifoseffo Zarlino: *Istitutioni harmoniche*, das in fol. zuerst 1558 und zum vierten Male 1589 zu Venedig herauskam. Es braucht auch wohl kaum angeführt zu werden, dass damals der doppelte Contrapunct völlig ausgebildet war und dass auch bereits unser angeführter Schriftsteller und Componist unter Andern davon handelt.

In der Satzweise des Orlando di Lassus, des Bayer. Kapellmeisters, finden sich noch manche Quintenfortschreitungen, namentlich in seinen »Newen Tütschen Liedlein mit Fünf Stimmen u. s. w. Getruckt zu München bey Adam Berg. 1567. Gehen wir nun zu einigen der berühmtesten Meister aus dem 17. Jahrhundert und in den Anfang des achtzehnten über und sehen wir aus ihren Werken, was diese in Hinsicht auf unsere Darstellung für rechtmässig erkannten. Wir nehmen zu diesem Behufe zwei Männer, denen man eine genaue Kenntniss ihrer Kunst nicht abzusprechen wagen wird, nämlich Antonio Lotti und den anerkannt geistreichen, vielleicht den geistreichsten Contrapunctisten



seiner Zeit, den leider noch nicht hinlänglich, ja nur von Wenigen bis jetzt gekannten Astorga.

Wir wollen uns, was den ersten anlangt, an seine 3 merkwürdigen Crucifixus (10-, 8- und 6-stimmig) halten, da wir voraussetzen dürfen, sie werden den Meisten unserer geehrten Leser nicht unbekannt geblieben sein; und wäre es auch, so können sie sich doch dieser Meisterwerke mit geringem Aufwande bemächtigen und selbst vergleichen, was in allen ähnlichen Dingen nie genug zu empfehlen ist. Hier finden wir nun die bekannte Quintenregel so vollkommen befolgt, dass nur ein übertriebener und übertreibender, sogenannter Quintenjäger etwas nur einigermassen Verbotenes aufzustören im Stande sein würde. Dagegen dürften sich mancherlei von Vielen nicht minder übertrieben verklagte Querstände und Octavenfortschreitungen zeigen, über die wir hier nicht zu handeln haben, die wir jedoch auf ähnliche Weise durchgehen würden, wenn man es nach der Probe dieses Aufsatzes nicht unnütz findet.

Von Astorga betrachten wir sein, an den wenigen Orten, wo man es besitzt, fast ängstlich zurückgehaltenes *Stabat mater*, eine Komposition, welche in vielfacher Hinsicht die grösste Aufmerksamkeit der Kenner verdient, deren erster Satz ein wahrer Typus für die schönsten und wirksamsten contrapunctischen Künste einer hierin sorgsam geübten Vorzeit genannt werden muss. Die Stimmenführung ist überaus gedacht und gefühlt zugleich, die kunstfertige Bearbeitung hält mit der Schönheit und Innigkeit der Erfindung und des anspruchlosesten Gefühls gleichen Schritt, und dennoch würden unsere heutigen Quinten- und Octaven-Witterer manche sogenannt verdeckte Quinte, die nach ihrer Ansicht unter die verbotene Waare gehört, mit leichter Mühe auftreiben können. Gleich im ersten überaus meisterlichen Satze wird man in der, freilich damals noch in der Kindheit lebenden Instrumentation und auch selbst im Gesange auf dergleichen stossen

Man wird gewahr werden, dass vom Sextenaccord von *f*-moll in dem Dreiklang von *G*-dur so fortgeschritten worden ist, dass der Bass *as* und der Sopran $\bar{\bar{f}}$, dann der Bass *g* und der Sopran $\bar{\bar{d}}$ bekommt; eben so der Discant $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{a}$, der Bass *es* und *d* u. s. f. Weiter wird sich in dieser Hinsicht (desto mehr degegen in sogenannten Querständen) auch niebts finden, was sich nicht mit der strengsten Regel vertrüge. In Joh. Seb. Bachs nun ganz vergriffenen Choralen findet man diese und ähnliche verdeckte Quinten nur noch in den Mittelstimmen: die äusseren Stimmen sind davon rein gehalten.

Aber die Quinten, auch die eingebildeten, wurden immer verpönter und die Lehrmeister übertrieben hierin nicht wenig, was man auch noch in neueren, nicht ungerühmten Harmonielehren lesen kann. Und doch bei aller Strenge war keine rechte Consequenz in der Sache. Man fing also öfter von vorne wieder an sich darüber zu streiten. Je höher der Streit sich hob, desto einseitiger wurden die Parteien und der Ballast, den jedes Linienschiff mit sich führte, wurde bedeutend und mitunter gefährlich. Weil ihn aber viele für heilige Erde aus dem gelobten Lande hielten: so waren sie fromm genug, in Tagen drohender Gefahr lieber die Lebensmittel über Bord zu werfen, als dass sie des Geringsten von ihrem Kleinod sich entäussert hätten. Die ganze Musik hätte in dieser heiligen Erde begraben werden können und es wäre noch viel Raum für andere ansehnliche Leichen übrig geblieben. Jedermann weiss, dass Gfr. Weber, der bekanntlich unter die gemässigt Denkenden gehört, im 4ten Bande seiner Theorie (zweite Auflage) von S. 38 bis 82 von selbigen Quinten gehandelt und dabei mit allem Recht behauptet hat, dass er noch lange nicht alles hierher Gehörige in die rechte Länge und Breite gezogen habe, als wofür ihm Jedermann besondern Dank schuldig ist. Und in der That, wenn Einer

Lust hätte, das Langweiligste zu schreiben, was es unter dem Langweiligsten dieser Unterwelt gäbe: so würden wir ihm rathen, eine genaue pragmatische Geschichte des Streites über die Quintenfolgen zu elaboriren. Und doch (wer sollte es denken?) hat das gesetzgebende Corps der Quintenheiligen nicht einmal sich die Mühe genommen, einen haltbaren Grund anzugeben, warum ihre wiederholten Verbote in alle Welt ausgingen, wenn man nicht den dictatorischen »des Missklangs wegen« oder »falsch« dafür gelten lassen will. So viel gutmüthige Geborsamlichkeit besitzt nun aber die neuere Zeit gar nicht und zum Schrecken der Aristarchen hatten sich eine Anzahl junger Brauseköpfe, unter denen sich eben so talentvolle, als unternehmende befanden, zusammengerottet, die, aller Gesetzlichkeit Hohn sprechend, eine Republik der Freiheit und Gleichheit im Reiche der edlen Musica anzurichten gedachten und mit lärmenden Kriegs- und Siegs-Märschen die neugierige Menge aus dem Schlafe trommelten und pfiffen, dass sie an die Fenster und auf die Strassen stürzten und sich an den bunten Aufzügen nicht satt sehen konnten. Und so steht's noch. Die Ultraschläger stehen einander rechts und links herrschlustig gegenüber und lassen von Zeit zu Zeit ihr Geschütz krachen, dass es auch um die Leute, die mitten inne stehen, sehr trübselig aussehen müsste, wenn jene nicht in der Hitze vergässen, Kugeln zu laden und sich nicht vielmehr mit Knall- und Windschüssen begnügten, die gewöhnlich nur anfauchen und die Locken in Unordnung bringen. Am meisten wettert Rossini und sein Anhang drauf los und einige Herrn in Frankreich und ach! auch in Teutschland haben sich in die Windschützen-Kompagnie einschreiben lassen, die letzten jedoch mit dem Vorbehalt, eine falsche Coearde an der Mütze tragen zu dürfen. Man wolle jedoch nicht glauben, dass wir Rossini und sein Gefolge gänzlich verdammen, wir erkennen im Gegentheil das Gute, was sich wirklich in ihm findet, mit Vergnügen an und haben das auch bereits,

in unserer Recension über seinen Wilhelm Tell in der Leipziger musik. Zeitung, ausgesprochen: es ist nur zu bedauern, dass er und mehre seines Gleichen, indem sie den alten Statüen im pythischen Haine die Perücken abnehmen wollten, aus frivolem Uebermuth die schön geformten Standbilder zugleich besudelten und sich nicht scheueten, drauf los zu toben, und drein zu schlagen, wie weland Gothen und Vandalen in Rom. Aus einer vollkommenen Anarchie, wie sie nun besteht, kann nichts Kluges kommen und am Ende noch weniger, als aus der alten Gewaltsverfassung, die sich freilich dem regen Leben zu weit zu entfremden beliebte. Wir sehen uns also freiwillig gezwungen, unter diejenigen zu treten, die in der Mitte stehen, wollen da den Wind möglichst gleichgültig unsere Reize zerzausen lassen und wenn Einer und der Andere mit tüchtigen Kartätschen schiessen und uns auf dem Felde der Ehren blessiren sollte: so wollen wir seine Artillerie loben und uns bestens wieder heilen lassen. Und so zur Sache.

»Warum aber,« hör ich fragen, »machst du dich an eine so abgedroschene Sache? Wenn den Leuten jetzt die Quinten von *H*-dur in *C*-dur wieder gut klingen, was geht es dich an? Es ist eins, wie wir die Accorde zusammenreihen; aufs Klingen kommt es an!« Erstlich ist nicht jede abgedroschene Sache auch eine ausgedroschene; dann ist es schlechthin nothwendig, dass jede gebildete Sprache auch eine folgerechte Construction habe. Denn wenn sich auch in Berlin der Herr und der Briefträger recht wohl verstehen, wenn der erste fragt: »Is was an mir?« und der zweite antwortet: »Nä, 's is nichts an Ihnen!«: so wird uns das doch eben so lächerlich vorkommen, als wenn man in Leipzig in's Deader geht und den Pass spielt.

Fragen wir demnach zunächst: **Welchen Grund hatte man, die Quinten zu verbieten?** Bei dieser Frage dürfte man schier in einige

Beklommenheit gerathen und wir dürfen voraussezzen, dass jedermänniglich die Kraft des alten Wortes hierbei verspüren wird: Es ist leichter zu fragen, als zu antworten. Wir könnten uns zwar füglich hinter die Nothwendigkeit einer allgemeinen, stillschweigend oder laut angenommenen Uebereinkunft verbergen, die am Ende in allen menschlichen Dingen eine nicht geringe Rolle spielt. Wir könnten die Constuction der Sprachen mit der Construction der Musik zusammenhalten und etwa als Antwort eine Gegenfrage hinwerfen: Wisst ihr denn, warum die Präposition von oder aus gerade den Dativ und nicht den Accusativ erfordert? und könnten fortfahren: Wenn ihr uns einen andern haltbaren Grund als den Gebrauch angeben könnt, wollen wir euch auch sagen, aus welchem Grunde die Quintenparallelen falsch sind. Das Gewicht der Gegenfrage scheint uns keineswegs gering, wenn nur jene wohlthätige Convenienz eben jetzt in der Tonkunst nicht völlig vernichtet worden wäre durch Schuld der Ueberschwenglichen auf beiden Seiten. Da aber jene Uebereinstimmung uns als etwas Wünschenswerthes, ja dem menschlichen Wesen Nothwendiges erscheint: so finden wir es zuträglich, um jene Auflösung aller Ordnungsgesetze möglichst wieder zu beschränken, die einzelnen Gegenstände der Harmonielehre von Neuem zu erörtern, das bisher Bestandene der Prüfung zu unterwerfen und nach besten Kräften die vorbandenen Regeln genauer zu begründen oder gerade heraus, jedoch mit angezeigten Gründen, sich dagegen zu erklären, damit der Fortschritt zum Bessern nicht gefährdet und in fortdauerndem Streite der Gegenparteien nicht noch mehr blühendes Leben vergeudet werde. Dass dies Einer allein nicht vermag, wissen wir recht wohl: doch will die Sache begonnen sein, und wenn dies nicht auf übermüthige Art geschieht, ist es schon gut; die Bessern werden schon helfen.

Der erste Grund, warum die geraden Quintenfolgen Hucbald's unbestimmt erhoben wurden, war

kein anderer, als der, warum sie von unserm heutigen Modecomponisten für erlaubt oder doch für ganz gleichgültig angesehen werden. Guido fand sie hart und unsere Tagesherren finden sie nicht hart. Auch ist schon zugestanden worden, dass in der Folge sonst recht wackere Theoretiker keinen andern Grund, als den des Missklangs dagegen angeführt haben. Wie wenig man jetzt mit solchen Waffen ausrichtet, leuchtet ein und ein Versuch, den Ursachen dieses alten Verbotes nachzuspüren, dürfte in vielfacher Rücksicht zuträglicher sein, als die Bitte an die Neuerer, uns doch zu sagen, warum ihre Quintenfolgen gut sind? Vielleicht würden die Ehrlichen unter ihnen antworten: Erstlich wissen wir eben so wenig, warum sie gut sind, als ihr es wisst, warum sie schlecht sind. Zweitens ist es uns doch auf alle Fälle bequemer, uns nicht darum zu bekümmern, als dass wir uns ohne Noth darum bekümmern sollen. Drittens gelangen wir auch dadurch zur ersehnten Freiheit, hinzufahren, wohin es uns gerade beliebt, ohne uns durch eure gewaltsichtigen Warnungstafeln, die ihr fast an jeden Baum aufzuhängen euch angemasst habt, kindisch einschüchtern zu lassen. Endlich viertens kommen wir durch solches ungeniertes Herumfahren zu Genie, wir wissen selbst nicht wie, und geben dem Publicum so Originelles und Unerhörtes, dass es vor Entzücken Hände und Beine bewegt und uns unter die Halbgötter setzt, was wir, versteht sich ohne Incommodität für uns, so sehnlich wünschen. — Das sind allerdings Gründe. Und die Quintenparallelen-Feinde hatten keine? Das wäre übel. Was würden nun die Anhänger des Alt-Gesetzlichen gegen die erste Anklage der Neuern zu erwiedern haben? Zuvörderst haben wir zu sehen, was für Gründe in unserer Sache angezogen worden sind.

Da man seit Palestrina's Zeiten bereits hinlänglich bemerkt hatte, dass sich die Quintenparallelen aufhöben, wenn man mindestens die äussern Stimmen in der Gegenbewegung fortschreiten liesse, so

zog man aus dieser Praxis die Folgerung: **Der Missklang der Quintenfolgen ist in der gleichmässigen Bewegung vorzüglich der beiden äussern Stimmen zu suchen.** Dass dieser Grund des Misstönens viel zu allgemein gehalten ist und bei näherer Betrachtung sogleich in sich selbst zerfällt, ist bekannt. Wäre die gleichförmige Bewegung die Ursache, warum klingen denn Terzen- und Sexten-Gänge nicht auch unangenehm? Die doppelt grössere Entfernung der Quinte im Vergleiche mit der Terz kann auch nicht der Grund des Uebelklingens sein, denn die Sexte ist ja noch weiter vom Grundtone entfernt, als die Quinte! wollte man dagegen erwiedern: Was im ersten und nächsten Verhältnisse gut klingt, das muss auch in der Umkehrung gut klingen etc. —: so springt doch die Unzulänglichkeit der Behauptung sogleich wieder in die Augen. Wäre die Folgerung richtig, so mussten Quartenparallelen nicht minder unerlaubt sein, als Quintenfortschreitungen, und Octavenfortschritte müssten in gleichem Werthe mit Einklangsgängen zweier Stimmen stehen. Dennoch werden wenigstens die Quartenfortschreitungen weit eher für erlaubt, ja von Vielen für völlig richtig erklärt. — Man kam also mit diesem Grunde nicht aus und suchte einen andern, den wir in seiner grössten Schärfe hersetzen wollen, ohne uns um die mannigfachen Versehen Einiger bei Angabe desselben zu kümmern. **Quintenparallelen**, sagt man, **geben gewöhnlich zwei Dreiklänge zu hören, die nicht in der nächsten Verwandtschaft mit einander stehen, folglich Harmoniesprünge bilden, die desto unangenehmer wirken, je entfernter der folgende Accord der Verwandtschaft nach vom ersten steht.** Da aber Harmoniesprünge nicht geradehin verboten sind, da es vielmehr erlaubt und recht ist, aus *G*-dur z. B. vermittelst der Gegenbewegung des Soprans und Basses (so dass der Bass *g* und *a*, der Sopran $\bar{h}$ und $\bar{a}$ erhalten) in *A*-dur fortzuschreiten u. s. w.: so ergibt sich leicht, dass

dieser Grund auch nicht hilft. Nun sind aber diese beiden Gründe wirklich die vorzüglichsten: die sonst noch versuchten, so weit wir sie kennen, wollen nicht viel sagen. — So stark man sich auch gegen jene beiden, schon widerlegten Gründe, jeden einzeln betrachtet, setzen muss und gesetzt hat, so scheint es uns doch, als ob sie, von einer andern Seite betrachtet, nicht aller Beweiskraft entbehrten. Wie wäre es, wenn man in harmonischen Verbindungen, wo niemals ein Verhältniss, sondern mehrere zugleich zu bedenken sind, diese beiden Gründe, von denen jeder, getrennt von dem andern, nichts gilt, vereinigte und die Regel so stellte: Wenn Quintenparallelen in gerader Bewegung zugleich in solche Dreiklänge führen, die nicht in der nächsten Verwandtschaft mit einander stehen, so wirken sie widrig, weil die Gleichheitsbewegung der gemeinschaftlich herauf oder herunter gehenden Intervalle der Sprungbewegung der harmonischen Verknüpfung, und zwar in den einfachsten harmonischen Dreiklangsverhältnissen, geradehin widerstreitet. Sie thun, als ob sie einig und friedlich wären, sind es aber nicht und solche Heuchelei (oder wie man es sonst nennen mag) ist lästig. Läge in dem ausgezeichnet gedruckten Satze etwas Richtiges, so folgerte sich daraus ein anderer: Je gleichmässiger nun die einzelnen Tonfortschreitungen in Höhen- und Tiefenentfernungen mit einander gehen und je grösser doch dabei der Harmonieensprung wird, desto schlechter, desto widersprechender ist die musikalische Führung, weil der Unfriede den Frieden erwürgt in Zeiten der Ruhe. Gehen wir so, ans *C*-dur in *Des* oder *H*-dur in gerader Bewegung des einfachen Dreiklangs: so kann nichts Einigeres gedacht werden, als der Gang der einzelnen Töne der Accorde in ihrer Bewegung nach Höhe und Tiefe; und wie springend und aus-

einandergerückt verhalten sich die Harmoniefolgen zu einander! Um so viel schlechter und einschneidender sind sie, denn sie haben ihre Natur gegenseitig zerstört oder den Zweck ihres Daseins nicht erfüllt. Gehen dagegen die einzelnen Töne, namentlich der Ober- und Unter-Stimme, als der natürlich vorherrschenden, in Gegenbewegung, so sezzen sie sich mit dem Harmoniensprunge in gleiche Natur. Bringen sie beide nun mitten in Widerstreit doch etwas einfach Wohltönendes hervor; so wird diess um so mehr ergötzen, je weniger man solchen widerstreitenden Richtungen einen so erfreulichen Erfolg zugetraut hätte. — So wenig an einer Gestalt lauter gleichförmige gerade Linien Schönheit geben können, so wenig kann es auch die fortlaufend grade Bewegung aller Stimmen in der Musik. Wo hingegen gerade und Wellenlinien sich vermischen, und zwar in guten Verhältnissen, was wir hier nicht auseinander zu setzen, nur anzudeuten haben, da ist äussere Schönheit. — Wollte man etwa die in gerader Bewegung mit einander fortlaufenden Terzen- und Sexten-Gänge, die uns Allen wohlklingen, als Einwendung gegen unsern letzten Nebenerörterungssatz hinstellen: so würde man erstlich hineinlegen, was gar nicht darin liegt: denn wir haben ja die geraden Linien nicht im Geringsten als unwesentlich zur Schönheit angesehen, sondern nur behauptet, dass sie für sich allein solche nicht geben können, wohl aber in der rechten Verbindung mit Bogenlinien; zweitens würden wir vielmehr der Einwendung sehr dankbar sein müssen, denn sie hätte nichts gethan, als dass sie unsere Behauptung bestätigen hälfe. Denn wie lange sind Terzen- und Sexten-Gänge angenehm? Nicht länger, als wenn ihre gleiche Bewegung mit der gleichen Bewegung der Harmoniefolge gleichen Schritt hält. Muss sie denn nicht die leitereigenen Töne irgend einer Scala durchlaufen? und wenn sie es chromatisch thut, ist es nicht in Hinsicht auf harmonische Haltung derselbe Fall? So bestätigt sie folglich unsere Regel. Würde sich dagegen wieder

die gleichförmige Bewegung der Terzengänge aus einer Tonart die Harmonienfolge sprungweis ändern: so würde das fürchterlich klingen und eine neue Bestätigung obiger Regel sein. Man nehme z. B. die vier ersten Terzen von *C*-dur und gebe ihnen $\left(\begin{smallmatrix} e & f & g & a \\ c & d & e & f \end{smallmatrix}\right)$ im Basse *C*, lasse alsdann zu $\begin{smallmatrix} h & c & d & e \\ g & a & h & c \end{smallmatrix}$ im Basse *E* eintreten und zu $\begin{smallmatrix} f \\ d \end{smallmatrix}$ im Basse *B* — welche furchtbare Erscheinung! Was für obige Regel daraus folgt, braucht keiner Auseinandersetzung. Noch mehr zur Bestätigung obigen Satzes! Wie schrecklich müsste es klingen, wenn es Jemanden einfallen sollte, ganz gleichartige Terzen mit einander fortlaufen zu lassen $\begin{smallmatrix} e & fis & gis & a & h & cis & dis & e \\ c & d & e & f & g & a & h & c \end{smallmatrix}$? Warum? Doch wohl aus keinem andern Grunde, als weil die meisten dieser Terzen nicht mehr zur Tonart von *C*-dur, sondern zu andern entfernten Tonarten gerechnet werden müssen und Bewegung und Harmonie sich einander feindselig entgegen sind mitten im Scheine der Einigkeit! Solche Dinge sind nun auch unter dem Namen Triton verboten und zwar gerade aus demselben Grunde und in derselben Art, wie jene Quintenparallelen. — Nicht anders würde es sich mit den Sextengängen verhalten. Ferner scheint für unsere Zusammenfassung beider Gründe zu einem einzigen Verbote die bekannte, und wie wir behaupten, rechtmässige Annahme zu sprechen: **Zweierlei Quinten von verschiedener Grösse sind in absteigender Reihe erlaubt** z. B. $\begin{smallmatrix} g & f \\ c & h \end{smallmatrix}$. Warum? Der nicht einmal ganz gleiche Fortschritt geht in keine entfernte Tonart, denn zu dem ersten unvollständigen Accorde würde der Bass *c* und zu dem andern *g* oder *d* zu setzen haben; in beiden letzten Fällen des Bassganges würde aber das *f* der Oberstimme zunächst nichts anderes, als die Septime von *G*-dur sein, also der ganze Accord in der nächsten Verwandtschaft mit *C*-dur stehen. Kehrt man die beiden Accorde um und setzt $\begin{smallmatrix} f & g \\ h & e \end{smallmatrix}$, so entsteht sichtbar ein falscher Fortschritt der Septime, der nur zuweilen durchgelassen, durchaus aber nicht als Regel aufgestellt werden

darf. Wollte man dagegen den ersten Accord, im Basse mit *d*, als Sextenaccord von *h* mit der kleinen Quinte annehmen: so würde er falsch, der sprunghaften Harmoniefortschreitung wegen aus *H* in *C*. Folglich kann die Fortschreitung nicht erlaubt sein, es ist genug, wenn sie im freien Styl als Licenz und Septime geduldet wird. Diese genannte, durch den Bass (*d*) zweideutige Accordfolge gehört mit unter die quintenmässig gerad fortschreitenden Dreiklangsreihen, von welchen eben gesprochen wird. Da sie aber auch im zweiten Accorde zu den unvollständigen Septimen, mit Dreiklängen wechselnd, gezählt werden kann, so bildet sie eigentlich den Uebergang von den Dreiklängen zu den Vierklängen. Wir haben sie in beiden Hinsichten nur darum sogleich betrachtet, damit wir uns nicht wiederholen müssen. — Für Dreiklangsfortschritte gehört in der Regel nothwendig die Terz, eine grosse oder kleine. Ist diess, wie gewöhnlich, der Fall, so wird durch solches Hinzutreten der Terz die Quintenparallele stets um so greller, je mehr sie in gerader Bewegung Accordverwandtschaften überspringt, die eben dadurch desto gleichliniger und desto verhältnissleerer, also desto unschöner werden. Es wäre und bliebe aus dem Grunde höchst schlecht, unmittelbar in gerader Bewegung aus *C*-dur in *H*- oder *Des*-dur fortzurücken, mag es auch thun oder gethan haben, wer nur will. Wollte man aber die bestimmende Terz ganz auslassen und die Quintenreihe allein hinstellen: so wird man dadurch Uebel nur ärger machen. Denn dadurch, dass wir nun nicht einmal wissen, ob Dur oder Moll gemeint sei, werden wir in den höchst unangenehmen Zustand der Ungewissheit versetzt, der drückender und quälender ist, als das entschiedenste Uebel selbst. Es kann also eine solche Quintenreihe ohne bestimmt vermittelnde Terz eben so wenig erlaubt sein, ja wir erklären sie um des schon angegebenen Grundes willen für noch schlechter, als wenn die Terzen der Accorde mit hinzu genommen worden wären. Weil jedoch auch hier

die sogenannten Hornquinten eine Ausnahme machen, so gäbe auch diese Erscheinung ein neues Zeugniss für die Richtigkeit des Quintenverbotes nach unsern oben angeführten Hauptsätzen.

Aus dem Gesagten würden sich nun in Dreiklangsfortschreitungen folgende Regeln ergeben:

Von einem Dreiklang in den nächstverwandten kann auch in Quintenparallelen fortgeschritten werden. Also wären Gänge, wie folgende harmonisch richtig: g/e/c d/h/g a/fis/d e/cis/a u. s. w. Gleichfalls Quintenfortschreitungen, wo Dur mit seinem nächstverwandten Moll wechselt, wie es Mozart bekanntlich in *Cosi fan tutte* gethan hat: b/g/es g/es/c. Dennoch muss hierbei noch bemerkt werden: Man erlaube sich dergleichen Parallelen nicht zu viele hintereinander, weil dadurch zu viele geradlinige Bewegungen zum Vorscheine kommen, die für sich allein zu viel Abgemessenheit, zu viel Versteiftes geben, während der Wechsel der geraden und der Bogenlinien eine weit gefälligere Schönheit hervorbringen. Man mache auch einen Unterschied im Satze für 3 und 4 Stimmen und im Satze mit voller Instrumentalbegleitung. Im letzten wird Manches gedeckt, was in reinem vierstimmigen Satze gar nicht gedeckt werden kann, u. s. f.

Sollte aber gegen diese Accord-Verwandtschaften irgend jemand noch die ungläubige Frage erheben: Wer hat uns denn diese Verwandtschaften gegeben? dann würden wir unbedenklich antworten: Niemand anders, als die Natur unserer Musik. Sie ist, wie jeder weiss, auf Dur und Moll und auf eine Scala von acht Tönen gebaut. Wir behaupten nicht, dass keine andere möglich wäre (die Geschichte würde uns bald eines Andern belehren): wir behaupten nur, dass unsere ganze Musik vernichtet werden würde und eine ganz andere ge-

schaffen werden müsste, wenn wir nicht mehr bei unserer Octavenleiter bleiben wollten. Das wird hoffentlich niemand wollen. Wo nun auf der ganzen Scala der 8 Töne nur ein einziger Ton um einen sogenannt halben verändert (erhöht oder erniedrigt) zu werden braucht, um eine mit der vorigen völlig gleichlautende, nur durch Höhe und Tiefe verschiedene Leiter hervorzubringen, da muss doch wohl die nächste Tonart schon der Zahlenordnung wegen hingesetzt werden. — Man hat auch gar nicht nöthig zu befürchten, dass diese Regeln uns nicht genug Ausweichungen schon allein in Dreiklangsharmonieen gestatteten. Beobachtet man das gute Gesetz der Gegenbewegung; so kann zunächst in alle Dreiklänge fortgeschritten werden, deren Accordtöne zu der Octavenscala gehören. Wir schreiten dann ganz folgerecht z. B. aus *C*-dur in *d*-moll, in *e*-moll in *F*-dur (ja auch in *f*-moll, weil dieser Accord in der nächsten Verbindung mit *C*-dur bleibt, was weiter durchzugehen nicht hierher gehört), in *G*-dur (nicht in *g*-moll, weil dieser die Verbindung mit *C*-dur zu stark und zu verändert unterbricht; wenigstens müsste es stets einen örtlichen Grund haben, was hier auch nicht zu betrachten ist), in *a*-moll und in den *h*-Dreiklang mit kleiner Terz und Quinte. Sind diess nicht schon Ausweichungen genug, wenn wir auch der übrigen durch diese ersten Fortschreitungen eben so natürlich gemachten gar nicht gedenken? —

Wo sich die Quintenparallelen durch Kreuzung der Stimmen aufheben sollen, da muss es durch den verschiedenen Klang der Instrumente dem Gehör ganz deutlich gemacht werden. Sind also die Töne im Klange sich so gleich, wie z. B. von 2 Violinen, da hilft die Kreuzung gar nichts. Das Uebrige findet Jeder von selbst.

Aber die verdeckten Quinten werden doch erlaubt sein, da sie eigentlich gar keine Quintenparallelen sind? — Wir für uns, gestehen gern, dass

wir nicht begreifen, warum sie erlaubter sein sollen, als die eigentlichen Quintenparallelen. Zwar lässt sich es nicht verkennen, dass der Sextenaccord der ersten Versetzung des Dreiklangs schon etwas weniger Ruhevolles in sich tragen kann, als der auf seiner Tonika erklingende Accord; noch weniger findet sich das im Quartsexten-Accorde, als der zweiten Versetzung. Weil diess jedoch ihre freie Fortschreitung nicht im Geringsten hindert: so müssen auch die Fortschreitungsgesetze dieser Versetzungen dieselben sein, wie die des Dreiklangs in der ersten Lage. Auch findet sich in den Uebergängen eines Sexten- und Quartsexten-Accordes in einen Grunddreiklang ein und dasselbe Widerstrebende, wie in den offenbarsten Quintenparallelen. Denn die gerade Bewegung, sie gehe nun in gleichen oder ungleichen Toneutfernungen der einzelnen Intervalle, gibt dieselbe Einigkeit und Freundlichkeit. Steht nun die Harmonienfolge in unzusammenhangenden, uneinigen, zu weit entfernten Verhältnissen, in Accordgängen, deren Natur Einigkeit und Wohlklang ist: so zerstören diese beiden sich einander widersprechenden Verhältnisse (das Verhältniss der Bewegung und des Harmonienzusammenhanges) sich gegenseitig und bringen hier wie dort gerade dasselbe Unangenehme hervor, was im grundlosen Widerspruche und in feindlicher Gesinnung bei erheuchelter Freundlichkeit stets liegt. Es ist auch von Parteilosen schon öfter, namentlich auch von Gfr. Weber, zugegeben worden, dass solche verdeckte Quintengänge nicht selten noch unangenehmer klingen, als die offenbarsten Quintenfolgen selbst. Das wird aber immer der Fall sein, wo sie gegen unsere oben angegebene Regel verstossen. Sie werden also so lange als unerlaubt angesehen werden müssen, bis irgend ein Theoretiker einen haltbaren Grund für das Erlaubte der Quintenfolgen vorbringt, worauf wir begierig sind. Dass man jedoch öfter den verdeckten Quinten das Wort weit mehr, als den eigentlichen Quintenparallelen geredet hat, davon ist die Ursache leicht zu entdecken.

Der Fehler ist nämlich der, dass man die Regel nicht allgemein genug gefasst und sie viel zu einseitig nur für die Quintenparallelen hingestellt hat, während man sie auf die ganze harmonische Musik hätte ausdehnen sollen. Ueberall, wo gleichlaufende Bewegungen mit Harmoniensprüngen der consonirenden Töne in den Accorden zusammenstossen (und wären es Terzengänge, wie wir gezeigt zu haben glauben), entstehen dieselben abscheulichen Fehler, die die Schönheit der Kunst, die ihr doch nothwendig ist, zu Grunde richten. — Wir hätten hier die bequemste Gelegenheit, mit Hülfe des ersten, des besten Lehrbuchs der Harmonie, sehr weitläufig zu werden, könnten Beispiele auf Beispiele häufen und uns sogar ohne viel Mühe ein gelehrtes Ansehen geben, wenn wir es nicht für völlig unnütz hielten oder das Zutrauen, das wir auf die Einsicht unserer geehrten Leser setzen, nicht für heiliger achteten, als die Lust an der Breite. Jeder mag also die hierher gehörigen Fälle nach den vorgeschlagenen Regeln selbst prüfen. Nur einen Fall erlauben wir uns, als einen erlaubten, anzuführen. Nehmen wir z. B. den Sextenaccord von *f*-moll, also f c as und lassen d h g darauf folgen. Das gibt sichtlich sogenannt verdeckte Quinten. Die eigentliche Quintenfortschreitung läge aber in dem übersprungenen *es*. Da jedoch dieses *es* weder zu *f*-moll noch zu *G*-dur gehört, so wird es das Ohr, oder vielmehr der Verstand, der mit und bei dem Ohr ist, wohl schwerlich suppliren. Es kommen also hier keine gleichmässigen Quintenfolgen, auch nicht einmal gedachte. Der Quartsexten-Accord von *C*-dur hätte folgen sollen; er ist übergegangen, es scheint also mit der geraden Bewegung ein Harmoniensprung sich widerrechtlich zu verbinden. Gesetzt nun, es folgte auf den Accord von *G*-dur *C*-dur oder *c*-moll: so würde der *G*-dur-Accord nicht anders angesehen werden, als der Leiteaccord in *C*-dur oder *c*-moll, um so mehr, da das in der O b e r s t i m m e des ersten Accordes dagewesene *f* noch im folgenden Accorde
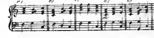
(*G*-dur) im frischen Gedächtniss sein muss, was den *G*-dur-Accord seiner nächsten Verbindung wegen als den Septimenaccord (nur mit veränderter Melodie) erscheinen lassen würde. Es wird uns sein, als ob die Harmonieenverknüpfung diese wäre: f f a / c h c / as g e.
Der Fortschritt wäre also vollkommen richtig und nur der Gang der Melodie hätte eine kleine Aenderung des Allergewöhnlichsten herbeigeführt. Würde hingegen der harmonische Fortschritt schnell von *G*-dur z. B. in *D*-dur ausweichen: so würden wir das Ueberspringen des Quartsextenaccordes von *C*-dur zwischen dem Sextenaccorde von *f*-moll und *G*-dur weit bedenklicher und in sanften Cantilenen sagar schlecht finden. Es wird folglich in solchen Dingen auch die Wahl des auf den Harmoniensprung folgenden Accordes und der Sinn des musikalischen Stückes selbst zu berücksichtigen sein, wenn die Frage vom Erlaubten und Unerlaubten gehörig entschieden werden soll. Wo grotesk gearbeitet wird, muss natürlich Manches vorkommen, was im sanften Gebete etc. nur elend sein würde. Die Regel aber gibt sich als Regel und setzt die Ausnahme mit Recht unter sich. Auch kann bei der einzelnen Regel nicht gleich auf die Verknüpfung aller gesehen werden. Und dergleichen.

Betrachten wir nun die Quintenparallelen in Verbindung mit dem Hauptseptimen-Accorde.

Hier wird das Fortschreitungsverhältnis ein anderes, als bei blossen Dreiklängen, denn die hinzugetretene Septime zieht die Aufmerksamkeit der Hörer vor allen Dingen auf sich, weit mehr als das Dreiklangsverhältnis, das hier untergeordnet, oder, wenn man lieber will, in einer andern Verbindung erscheint. Die Septime macht den angeschlagenen Accord zu einem Leiteaccord in einen andern. Er kann also nicht als ein für sich frei bestehender und frei waltender angesehn, vielmehr muss er stets in Verbindung mit einem folgenden gedacht werden.

Dieses Verhältniss gibt der Sache eine andere Richtung, weil die Leiteaccorde schon bei ihrem Ertönen zugleich mit ihrer Auflösung vom beschauenden Verstande in Beziehung gebracht werden. — Aus dieser Ursache sehen wir uns genöthigt, unsern geehrten Lesern eine Ketzerei an- und vorzutragen, wobei wir jedoch die rechtgläubigen Calvine inständigst ersuchen, uns nicht gleich als einen neuen Servet anzuschauen und uns nicht nach vorgefasstem Rathschluss alsbald zum Feuer zu verdammen, vor dem wir in solcher Quantität eine so grosse natürliche Abneigung haben, wie Jacob I. vor den Dolchspitzen. Und so liefern wir denn ohne Halsstarrigkeit die erste Ketzerei.

Es ist eine unleugbare Sache, dass ein harmonischer Mensch aus *F* in *C*-dur fortschreiten darf. Zuweilen (und nicht selten) bringt es nun der Gang der Verknüpfung auch mit sich, dass man nicht unmittelbar, sondern mittelbar durch den Septimen-Accord von *G*-dur in *C* übergehen will, oder der Melodie wegen muss. Das kann allerdings, ganz der Regel gemäss, der auch wir in Ansehung der Quintenparallelen huldigen, auf mancherlei Weise geschehen. Z. B.



Aber zuweilen will es doch auch das Unglück, das mitunter leider von den beiden grössten Musikgewalten, von Melodie und Harmonie, zugleich herbeigeführt wird zum Schauder der Systeme, dass im ersten Accorde $\overline{a}$ oben liegt und so fort wie bei b) und dass der fortgehende Bass im zweiten Accorde mit seinem unbestimmteren, nicht genug Ruhe gebenden *d* zum Septimen-Accorde nicht recht genug thun will; sein ruhig und bestimmt herrschender Gang

fodert in der That in gewissen Fällen *g*. In solchem Falle würden wir es wagen und die Sache so setzen, wie bei [d]), also wohl zu merken, nicht eher und nie ohne Grund, was mindestens nicht leichter ist, als nach der genannten Regel wandeln. Hier zeigten sich freilich die unglücklichen Quinten so vorlaut, dass sie auch einen Schüler von vier Wochen bedeutend in den Augen kitzeln würden. Und dennoch sind wir so kühn, der von allem ehrlichen Accorden-Verkehr ausgeschiedenen Paria-Kaste einmal das Wort zu reden, besonders wenn es uns erlaubt würde, dabei noch die Instrumental-Verstärkung, wie im Beispiele [e]) anzubringen. Wir würden zur etwaigen Vertheidigung derselben nichts als Folgendes zu sagen haben: Es gibt ja in diesem Fortgange zum zweiten Accord keinen eigentlichen, für sich bestehenden, sondern nur einen vermittelnden Harmonienschritt, noch weniger eine eigentliche Sprungharmonienfolge, die mit der geraden Bewegung der einzelnen Töne in namhaften Widerstreit gerieths, was wir eben als den Grund des Misstönens der Quintenparallelen angegeben haben. Sobald man uns hingegen einen andern und haltbaren Grund zum Besten des Quintenverbotes angegeben haben wird: sind wir sogleich mit Vergnügen bereit, die Segel auch zu Gunsten dieses Falles zu streichen, uns zu ergeben und uns dergestalt zur allgemeinen Flotte zu halten, dass es gewaltig sein soll, wie wir selbst, gegen derlei Ketzereien, zu Wasser ziehen wollen.

Es folgt aber leider noch eine zweite Ketzerei, auf welche uns eine Form des verminderten Septimen-Accordes gebracht hat. — Erhöhen wir den Grundton des Septimenaccordes von *c* in *cis*: so wird bekanntlich, der natürlichen Intervallenfortschreitung nach, das *cis* Leiteton in *d*; die Terz *e* hat als grosse Terz des Stammaccordes die Neigung, über sich zu gehen und am liebsten in *f* fortzuschreiten; die Quinte, an sich frei fortschreitend, wird in Verhältniss zu den übrigen Intervallen und als klein gewordene, sich weit mehr nach *F* neigen, als nach *g*.

hinaufstreben — und das *B* als ursprüngliche Septime, geht nach *a*. Also bliebe die Auflösung dieses Accordes nothwendig höchst regelrecht und es würde nur eine Ketzerei daraus, wenn wir die Terz *c*, als durch die Erhöhung des *c* in *cis* klein geworden, in *d* und nicht in *F* fortschreiten liessen;

Die Fortschreitung bei [a]) ist gar nicht zu entschuldigen, weil die Terz ihre aufstrebende Natur nicht im geringsten verliert und die Auflösung in den Sextenaccord, wie bei [b]) immer wirksamer sein wird, da der unnöthige Fortschritt einer kleinen Quinte in eine grosse dadurch vermieden wird. Wenn wir aber in *D*-dur wollten, wobei *d* im Basse oft nothwendig wird, würden wir zur Vermeidung des Uebelstandes, das Viertel *b* in zwei Achtel zerfällen und auf *b a* nachschlagen lassen. Gesetzt aber, wir hätten in diesem Accorde die kleine Terz *es*, so würde sich der Accordfortschritt zwar auch durch das Nachschlagen des *a* nach hergebrachter Weise gut machen lassen. Allein bei langsamer Bewegung gibt es Fälle, wo der vortrefflich klingende, sich, besonders in der ersten Umkehrung, dem Ohre wie ein Septimenaccord von *Es* gestaltende Accord seine Anmuth durch das hinzutretende *a* verlieren, und viel zu grell einschneiden würde, was doch in bestimmten Fällen mit Vorsicht geradehin vermieden werden muss. Träfe sich's nun, dass das nachschlagende *a* den Sinn des Ausdrucks offenbar zerstören würde: so würden wir auch nicht das geringste Bedenken tragen und uns lieher der Gefahr blosstellen, von Einigen verketzert zu werden; wir würden so schreiben:

Die Schreibart hei [a]) würden wir mit unserer obigen Behauptung etwa wie folgt zu rechtfertigen suchen: Hier, in Septimenaccorden, sind die Quinten nicht mehr das Erste, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern die Dissonanzen sind es, folglich hier *b* und vorzüglich das übermässige *cis*, auf deren Fortgang der Hörer am gespanntesten ist. Wenn nun die beiden Dissonanzen sich vollkommen geschickt lösen und keiner der andern Töne dabei wider seine Natur fortschreitet: so hat, dünkt uns, der Harmonienfortgang, mitten in seinem harmonischen Uebelstandssprunge der einen Mittelstimme, sein Auffallendes schon sehr gemildert und noch mehr dadurch verloren, dass die beiden äussersten Stimmen, auf welche doch das Meiste ankommt, völlig regelrecht und in Gegenbewegung fortschreiten; und der folgende Wohlklang wird sich desshalb nur noch angenehmer ausnehmen. Es wird jedoch dabei beachtet werden müssen, dass der Harmonieenstand und der ganze Sinn dieser Stelle der Composition es eben nöthig machen. Ergäbe es sich dagegen, dass uns Melodie, Rhythmus und das declamatorische des Textes gestatteten, auf dem *cis* des Soprans zu verweilen: so würden wir die Sache, auch schon um bei einer Anzahl Aergerniss zu vermeiden, so umhilden, wie wir es in dem letzten Notenbeispiele hei [b]) gethan haben. Ohne dringenden Grund, der sich aus der jedesmaligen Sache selbst ergehen müsste, wird kein Gebildeter, und wäre es auch nur aus Achtung gegen das Bestehende, dergleichen unternehmen: thut er es, so muss es durchaus dem Rechte der Kunst vortheilhaft und folglich wohl überlegt, nie kindisch und trotzig albern hingeschleudert sein, nur um etwas Anderes zu bringen, es mag gut sein oder nicht. Dass übrigens höchst wohlklingend aus jenem verminderten Septimenaccord in den Quartsexten-Accord von *G*-dur fortgeschritten werden kann, diess und Aehnliches gehört nicht hierher, wo von keinem Fortschreitungssysteme, sondern nur von Andeutungen zum Behufe einer gründlichern Behandlung der Quintengänge die Rede ist. Wir

sind entschieden gegen das wilde, anarchische Toben unserer Neuerer, die die Willkühr mit dem flatternden Mantel der Phantasie behangen und uns überreden möchten, es stecke wirklich die Göttin unter dem rauschenden Flitter, da doch nur eine rohe thrazische Mänade frech vor Aller Augen herumtaumelt: aber wir müssen auch wünschen, dass sich die Systeme fester setzen, dass sie klarer in ihren Gesezzen sind und ihre Verbote nicht bis zu einem doppelt dickleibigen *Corpus juris* aufdunsen lassen, damit sich eine Phantasie- und Verstand-liebende Praxis willig und freudig mit der Theorie vereinigen könne.

Zu dem Ende vergönne man uns nur noch eine kurze Bemerkung: So gewiss es ist, dass in der Regel jede Dissonanz gebührend aufgelösst werden muss, eben so unvermeidlich ist es z. B. im Groteskeu und dem Aehnlichen, dass zuweilen die Auflösung übersprungen werden darf, um der Wahrheit des Ausdrucks willen. In solchen Fällen würden wir z. B. nichts Tadelnswerthes darin finden, wenn eine Reihe verminderter Septimen-Accorde mit übergangener Auflösung aufeinander folgten. Sie müssen aber eben durch die übergangenen Auflösungsaccorde dennoch in einem guten Zusammenhange unter einander stehen, wie es etwa sein würde, wenn der Bass in halben Tönen heraufschreitend lauter verminderte Septimen (*cis*, *e*, *g*, *b*; *d*, *f*, *as*, *h*; *es*, *fis*, *a*, *c* u. s. f.) hören liesse. Wer aber ohne dringenden Grund dergleichen anbringt, weiss nicht, was er thut und macht das zur rechten Zeit Wirksamste gemein.

Zweitens führten die Herren Quintenliebhaber zur Entschuldigung einer gänzlichen Vernachlässigung aller bestehenden Gesetze noch an: »Es ist uns bequemer, uns nicht nach neuern Regeln zu richten, als dass wir uns ohne Noth darnach richten sollten.« Das glauben wir den Herren aufs Wort: denn wer alle Accorde blos nach leerer Willkühr unter einan-

der schüttelt, der hat freilich nichts weiter zu lernen, als was jeder Stadtpfeifergeselle auch lernen muss, wenn ihn sein Herr nicht aus dem Dienste jagen soll. Wir haben auch nicht das geringste gegen eure Bequemlichkeit, erlauben uns nur, euch in die Rangordnung der Zahnbrecher und Quacksalber zu setzen, die mit ihrem gemeinen Hanswurst von Jahrmarkt zu Jahrmarkt ziehen und von der Plattheit des Haufens leben. Unter die geschickten, wackern Aerzte gehören andere, als so bequeme Leute. Hättet ihr aber ehrlich über eure Kunst nachgedacht, und lauft ihr nicht blos hinter der Schule herum, wie nichtstaugende Knaben: so gebt uns eine tüchtige Vertheidigung eurer Zahnbrecherei; stellt ein besseres System auf und widerlegt dadurch das alte. Weiter ist nichts nöthig. Dann wollen wir euch auch eure Freiheit des Herumfahrens nicht übel deuten. Dann erst wären wir gewiss, dass ihr Freiheit nicht mit zügelloser Willkühr verwechseltet. Freiheit setzt verständige Wahl voraus und damit fiele eure liebenswürdige Bequemlichkeit von selbst weg. Ihr müsstet alsdann nothwendig euch um die Systeme bekümmert haben; müsstet sie so wohl inne haben, dass ihr das Mangelhafte derselben nicht nur genau nachweisen, sondern auch dafür etwas Haltbareres und Zweckdienlicheres geben könntet. Wie wäret ihr denn sonst im Stande, vernünftig wählen zu können? Dagegen ist euer vierter Grund ganz richtig, wenn er euch nur nicht, entehrte. Ihr meint, ihr kämet dadurch (durch euer ungenirtes Herumfahren) zu Genie, ihr wüsstet selbst nicht wie, und bringt dadurch erstaunlich Originelles hervor! Fragt doch aber auch einmal: für wen und wie lange denn? Wenn ihr die unterste Hefe des Haufens, die *plebs infima*, im Auge habt; wenn ihr nichts weiter beabsichtigt, als wie ihr mit unerbörtem Lärm dicknervigen Büschel des Unterleibes in Bewegung setzen wollt: so werden wir euch bei eurem edeln Vorhaben nicht einen Augenblick widersprechen. Dann steht ihr aber auch nicht, wo ein Künstler steht, sondern mit dem geringsten Scha-

ehe juden auf einer Stelle. Wir trauen euch zu, das nicht zu wollen. Ist dem so, so beweisst es. Hanget nicht niedrig an dem leeren Schein; fröhnt nicht, wie eitle Gecken, dem Possenspiel des Geklatsches, das sehr oft von beschenkten Männchen und von erschmeichelten Unwissenden und Schmarotzern ausgeht; macht euch nicht lächerlich durch eigenes Lobhudeln eurer eigenen Werke; habt die Beförderung der Kunst vor Augen und seid nicht gefallsüchtig, sondern ehrlich, wie sich's ziemt; auch nicht unwissend, sondern wissend. Wollt ihr das, so habt ihr auch die Systeme und die verschiedenen Zeitalter der Kunst zu studiren; das wird euch förderlich sein, nicht dass ihr zu Allem Ja sagt, sondern dass ihr es gründlich besser macht, wo etwas zu bessern ist, oder dass ihr wenigstens versucht, wie wir es hier versuchen, ohne alle Anmassung und kindische Rechthaberei. Ihr werdet uns doch nicht zumuthen, dass wir uns nach dem Geschrei des Haufens richten und preisen sollen, was, wie sie, Ungeübte und Befangene preisen! Und was ist denn durch eure sogenannte Originalität gewonnen worden für die Kunst und für euch? Für die Kunst kann, bei so ausgelassenem Umhertoben, von Gewinn gar nicht die Rede sein. Ihr versteht es, durch eine Menge lärmender Instrumente ein so furchtbares Geräusch zu machen, dass das Trommelfell dabei Gefahr läuft. Ihr versteht es, marschlustige, tanzmässige, mit Schnellläufern überputzte Melodien aneinander zu reihen, die zuweilen, glückt die Zusammenreihung, sinnlich locken und üppig reizen. Will es mit der matten Zusammenreihung von Bruchstücken nicht recht fort, so wird desto ärger mit Becken und Tamtam und dem ganzen Messing darauf los gelärmt, dass das armselige Ding wenigstens durch Saus und Braus sich etwas erschreie. Ihr habt euch angestrengt, wild und barsch von Einem zum Andern überzuspringen und Purzelbäume zu schlagen; wisst mit Tönen zu spielen, wie indianische Gaukler mit Schwertern, und einzuschneiden, wie mit Scheermessern. Darum glücken euch auch Teufelsscenen so

fein und ein Ding, was man *Scherzando* nennt. Dagegen fehlt das tief Ergreifende, das innig Rührende, das bei jedem neuen Hören immer anziehender Fesselnde, jener heilige Ernst, die Weihe eines redlichen Geistes, der Segen des Erbebenden u. s. f. Ihr, nämlich die ihr hinter der Schule weggelaufen seid, seid mit allen euren wilden Massen gar nicht im Stande, einen musikalischen Gedanken festzuhalten, tüchtig auszuführen, kunstvoll zu verweben. Ihr könnt nichts, als dass ihr wie Zerstreute für Zerstreute etwas hinstreut, dass die Langeweile mit Gepolter verjagt wird. Ist die Sache aus, so ist sie wirklich aus; es klingt nichts weiter nach, als die Wirre. Eine geschickte Melodie umkehren, den Satz geordnet durchführen, zu einer Hauptmelodie andere deutlich hinein- und durchspielen zu lassen, das versteht ihr nicht, ja es geht gar nicht mehr, ob der unordentlichen Accordfolgen willen. Sollten diese umgekehrt und durchgeführt werden, so könnte nur ungeheuer Widriges ans Licht kommen, abscheuliche Leeren, die der Nacht und dem Grabe angehören. Der Verstand, der sich eben in solchen geschickten Verknüpfungen zeigt, ist daher für ein in der Kunst unnöthiges Ding erklärt worden. Sonderbar, dass es gerade in der Religion auf der linken Seite auch so ist! — Es mangelt daher nichts weiter, als Zusammenhang, Friede, Milde, Freundlichkeit, kurz Alles, was geistiger Erhebung wohlthut. Sonderung und klarer Gang der einzelnen Stimmen sind euch nicht mehr nöthig: es ist genug, wenn es klingt und klappt. Geht es nicht mehr vierstimmig, so geht's doch dreioder zweistimmig. Geschickte canonische Sätze, Fugaten und Fugen, was gehn euch die an! Habt ihr sie doch für veraltetes Zeug erklärt. Wir vertheidigen sie keinesweges überall, meinen aber: Wer etwas verwerfen will, der muss doch wohl das Wesen der Sache gehörig geprüft, erkannt und für und wider genau erwogen haben. Wer aber das Leichtere schon von sich schiebt, weil es ihm zu mühevoll und anstrengend ist, was wird der mit dem Schwereren thun? Wer über seine Kunst nicht denken will,

wer in den nöthigsten Vorübungen nicht in tüchtiger Schule es bis zu voller Fertigkeit gebracht hat, wie kann der fähig sein, seine Empfindungen angemessen und klar, frisch und geistreich auszusprechen? Er wird maniriren und empfindeln. Hat er Talent, so wird er den Leuten ihren Lieblingsmeth mit noch schärferen Kräutern brauen, als sein Vorgänger, dass sie trunken werden und ihm eine Zeitlang den Beutel füllen. Weiter wäre es denn nichts mit der Kunst. Wenn es aber wirklich rein unsinnig ist, etwas zu verwerfen, was man nicht einmal verstehen zu lernen sich bemühete: so wäre es doch wohl gerathener, die neuen Schulschnitzerfabrikanten reinigten sich von solchem Vorwurfe und zeigten uns in einem neuen Systeme, dass und warum das alte völlig verwerflich sei. Wir gehören unter diejenigen, die gern Lehre annehmen und wäre es auch nur über die Quinten. Es ist Zeit, dass die einzelnen Theile der Theorie wieder vorgenommen und für und wider besprochen werden, auf dass Friede würde; mit welchem Wunsche wir uns zu geneigtem Andenken freundlich empfehlen.

G. W. Fink.

Druckfehler.

Vorstehend S. 84 Z. 13 v. u. statt 1826 lies 1626.

Notenbeispiele zur vorstehenden Abhandlung über Quenten-Fortschreitungen

Zur S. 78 — Hucbalds (Hugbalds) Diaphonie im 10ten Jahrhundert (Auch mit weggelassenem Obertone)

Nos qui vi - vi - mus be - - ne

di - ci - mus do - mi - num ex hoc

nunc et us que in se cu - lum

Tu pa tris sem - pi ter nus es fi - li - us

Diaphonie des Guido von Arezzo im elften Jahrhundert
(Die oben angegebene wurde beibehalten)

De - vo - to - o - ne com - mit - to

Die Unterstimme ist das Organum. Zuweilen bleibt dieses auch stets auf einem Tone liegen, während die Singstimme darüber und darunter schreitet.

Zur S. 79 Adam de le Hale, Troubadour im dreizehnten Jahrhundert

Discantus

Tant con je a - - - - - vrai,

Tenor

Contra-Tenor

n'a - - me rai au - - - trui que

vous je n'en por te - - - rai.

No. 1. Zur S. 85 Orlando de Lasso

Discantus Altus.

o mein,

Tenor

Bassus

Zur S. 82. Palestrina. Stabat mater.

1) Sta bat ma ter etc

2) Fac, ut te - cum lu ge am

3) Fac, ut ar - de - at cor me um, in a man - do etc

4) Fac me ve - re te cum fle - re etc

5) Jux - ta cru - cem te - - - - - - cum sta - re etc

No 1

(Wir wollen lieber noch ein ganzes Lied, als einzelne Stückchen geben.)

 Orlando de Lasso, / Newe Teutsche Liedlein mit 5 Stim̃en

No 2.

Discantus

Die Faßnacht ist ein schöne Zeit darinnen seind

Alt

Ten. 1

Ten. 2 et Basso

fröhlich die — — Leut doch ist

darin-nen seind fröhlich die Leut, dañ

sie kalt von win ten, der an der trabt viel Affenspiel

ist sie kalt von win ten der an der trabt viel Af-

viel Affen - spiel der andre auch dar

fenspiel, viel Affenspiel, ——— der andre auch, ———

- bei sein wil, vil narren, ——— vil narren, vil

dar bei sein wil, vil narren, ——— thut man finden, vil narren

narren, thut man finden, vil narren thut man finden. ———

——— thut man fin - den, vil narren thut man finden, finden_

Astorga Stabat mater

Largo

Viol. 1

etc

Viol. 2

Viola

Basso

Discantus

cru - cem la - cri - mo - - sa, *etc*

Alto

- la - cri - mo - - - sa, dum pen-

Tenore.

- la - cri - mo - sa, dum pen-

Basso

mo - sa, la - - cri - mo - sa, dum

Recensionen.

Troisiéme Messe solennelle, à trois perties de chant en choeur avec accompagnement de l'Orchestre, executée au sacre de S. M. le Roi *Charles X.* et composée par *L. Cherubini.* Partition pour le Piano, arrangée par *Ch. Zulehner.* Bonn chez N. Simrock. (Clavierauszug 6 Frs. 50 Cs. Singstimmen allein 3 Frs.) *)

Man hat öfter bereits den Unterschied ewischen der Poesie des Altarthums und der naueren Völker scharf anzugeben sich bemüht. Hiebei trat vor allen die durchaus umgewandelte Weltansicht der christlichen Zeit, das, was man Romantik nenat, hervor. Allein ihr Einfluss gibt sich vorzugsweise kund in dem Gebalt, dem Stoffe der Hervorbringungen neuerer Kunst. Aber auch die Form der genannten Werke erkennt jetzt ein anderes Gesetz; sie spricht von Gefühlen und Gesinnungen, welche den Alten fremd blieben, in Lauten, wie sie bis dahin kein Ohr vernahm. Eine höhere Beseelung lebt in den Tiefen ihrer Schöpfungen, und der Ausdruck derselben bis in's Kleinste ward ihr letztes Ziel. Das Alterthum ist plastisch, die neuere Kunst mehr charakteristisch. Man halte zum Beweise die Häuptlinge beider Epochen zusammen, etwa Homer mit Ariosto oder Göthe, Sophokles mit Shakspeare.

---

*) Die Partitur nebst *marche religieuse, exécutée après la Messe, pendant la communion du Roi,* 206 Seiten gross Fol., *Paris, chez l'auteur, et en dépot chez Mr. Frey, place des victoires, Nr. 8.* Pr. 48 Fr. — übrigens nicht zu verwechseln mit der bereits vor ein Paar Jahrzehnten erschienenen, gleichfalls blos dreistimmigen Messe desselben Meisters.

Rd.

Von allen Künsten ist keine der Romantik fähiger und ihr ergebener, als die Musik, und es lässt sich in gewissem Betracht die Hauptverschiedenheit aller neueren Kunst eben darin wahrnehmen, dass sie, in Vergleichung zur Griechischen, mehr und in anderm Sinne musikalisch ist. Aber auch der zweiten Haupteigenschaft, der Charakteristik, ist die Musik in hohem Grade theilhaftig geworden. Grosse Tondichter haben das weite Feld menschlichen Gefühls, die Tiefe und Kraft der Leidenschaft in ihren tausendfältigen Gestaltungen nach allen Seiten durchdrungen, und eben daher die reichste Farbengluth ihren Werken eingehaucht. Natürlich war es der weltlichen Musik vorbehalten, auf diese Weise das Bild des innern Menschenlebens, die Wunder des Busens tönend nachzuschaffen. Die Kirche, welche die höchste Liebeskraft, den Ernst und die Glaubensfülle des ganzen Gemüthes für sich allein verlangt, konnte ihren ewigen Bund mit der Kunst nur auf die Bedingung schliessen, dass derselbe Ernst, dieselbe Heiligkeit auch ihr sich mittheile, und aus ihren Schöpfungen wiederstrahle. Nun steht mit dieser grossartigen Richtung der geistlichen Musik, wie sie z. B. bei den alten Italianern und bei Händel *) erscheint, freilich nichts stärker in Widerspruch, als die vielgestaltige, unruhige Charakteristik der weltlichen, und so hat es denn an verdammenden Urtheilen nicht gefehlt, als seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beide sich einander zu nahern, ja in einander aufgehen zu wollen schienen. Weit entfernt, den redlichen Eifer dieser Ansicht zu tadeln, sind wir dennoch dem Glauben geneigt, die wahre Erhebung der Seele zum Höchsten werde nicht von dieser oder jener kanonischen Stimmenführung, nicht von doppeltem Contrapunkt und Fuge allein bedingt, und erkennen auch in den heitern Kirchenmusiken Haydn's (die sieben

*) Vergl. das treffliche Büchlein: Von der Reinheit der Tonkunst.

Worte!) und Mozart's, frommen Sinn und Gottesfreude. Ist man über den heiligen Ernst des Ganzen, die Wärme des schöpferischen Kerns in einem solchen Werke erst auf dem Reinen, dann hat es mit den Kunstmitteln gute Wege. Vermag aber die feinste Kunst ein kaltes Rechenexempel in ein herzerhebendes Halleluja zu verwandeln?

Cherubini schliesst in seinen Kirchencompositionen sich an die lange Reihe der Tondichter, welche, unbeachadet tiefen Ernstes, die Anwendung charakteristischer Auffassung und halbweltlichen Schmuckes nicht verschmähen. Als ein Werk dieser Art ist bereits seine zweite Messe hier *) angezeigt worden, als ein solches haben wir auch vorliegende Krönungsmesse zu betrachten. Aehnlich der fast jovialen Feiermesse Haydn's zu gleichem Anlass, schlägt auch Cherubini hier freudig gerührte Töne an. Alles tritt lichtvoll und verständlich hervor; nirgend begegnen wir starken Schatten, wie sie der ernste Meister sonst mit Vorliebe wohl anbringt; manches Einzelne spielt beinahe hinüber in das Gebiet weltlicher Lust. Und doch ist es mehr der Charakter idyllischer Zartheit, als des grossartige Volksleben, das man, namentlich in Rheims, um eine neu aufgesetzte Krone sich in Gedanken regen und bewegen sieht. Mag denn hier der Meister, bei unverkennbarem Streben zu dem Fest entsprechender Stimmung seiner Musik, mehr auf dem Standpunkt als einzelner, denn im Namen eines ganzen Volkes, sich ausgesprochen haben. Und dies thut er durchaus vortrefflich. Ueberall sind die drei Stimmen auf das anmuthigste beschäftigt, mehremale entstehen durch glückliche Benutzung der Motive die schönsten Effecte; nirgend stockt oder dehnt sich der Strom der Melodien, getragen von meisterhafter Harmonienführung.

*) Cäcil. X. Bd., Heft 37, S. 35 f.

Es ist nur eine kleine Messe, dem Umfange, aber keineswegs dem Werthe nach. — Jetzt zu dem Einzelnen.

I.) Den Anfang macht das durch ein überaus anmuthiges Vorspiel eingeleitete *Kyrie*, *A*-dur 3/4, *Andantino*, zu drei Stimmen, *Soprani*, *Tenori*, *Bassi*. Auf diese Weise dreistimmig ist die ganze Messe, doch so, dass einigemal drei *Soli*, und auch kurze Zeit einzelne Stimmen Solo singen. Dass man ungern die kraftvolle Altstimme entbehrt, liegt wohl am Tage. Wahrscheinlich bewog ein äusserer Anlass Ch., nur drei Stimmen zu setzen. An Inhalt zu einer vierten gebricht es den meisten Sätzen dieser Messe gar nicht. Hiervon abgesehen ist das *Kyrie* ein treffliches Stück. Es beginnt *sotto voce*, und bleibt von Anfang bis zu Ende der Hauch eines liebevoll gerührten Flehens, der sich bei dem *Christe eleison*, durch energische Modulation ins Moll und springende Gänge der Begleitung, etwas verstärkt.

II.) *Gloria*, D-dur, 4/4, kraftvoll und feierlich, die Begleitung ff. kühn und wirksam den Stimmen vorschreitend, hat etwas Händel'sches, wie das *Kyrie* an Mozart, jedoch ohne Nachahmung, erinnert. Mit dem folgenden *Allegro*: *Laudamus te*, dürfte, der fast marschartigen Begleitung wegen, deutscher Sinn sich schwer befreunden. Kunstreich wird beim *Adoramus* durch *h*-moll und verwandte Töne modulirt, auch dies für den Jubel fast etwas befremdlich und düster. Desto ergreifender ist beim *Glorificamus* Gebrauch gemacht von kühnen Fortschritten in Begleitung und Stimmen. Hier bewährt Ch. seine oft gepriesene Meisterschaft, überschreitet indess nicht unmerklich das Mas kirchlicher Haltung. Dagegen spricht uns das *Gratias* durchaus erfreulich an. Zuerst, *Andante* 3/4 u. p. eine kurze Instrumental-Passage, dann *Tenori*, hierauf die andern Stimmen im gesangreichsten Verein, unterbrochen von einigen stürmenden Sätzen der Begleitung ff., die vielleicht die Gluth des Dankes ausdrücken sollen, nach dem Brauch unsrer

westlichen Nachbarn, und durch einzelne Drucker, mit den Mahlern zu reden, z. B. bei dem *Jesu Christe, sotto voce* S. 13, ausschmückt, bis am Schluss (S. 14) die Empfindung choralmässig in ganzen Noten und in den Stimmen fast nur chromatisch fortschreitend, sich gleichsam auf einen Gipfel hinaufwindet bis zum f., von welchem sie dann *sotto voce* allmälig bis zum pp. herabsinkt. Wir haben diese Effectstelle genauer angegeben, weil sie für den Geist des Werkes bezeichnend ist. Was sie übrigens mit den Worten *Domine Deus, agnus Dei, filius Patris* zu thun habe, ist schwer zu errathen. *Qui tollis, grave* 4/4, beginnt in *h*-moll, und schwebt meist in dieser Tonart. Die Begleitung ist stark figurirt, der Gesang einfach und kraftvoll. Das *Quoniam* wiederhohlt nun das Motiv des *Gloria*, welches darauf gegen das Ende in ein, wiewohl nicht strenge, fugirtes *Amen* ausläuft, dessen marschähnliche Begleitung stellenweise offenbar auf Posaunen berechnet ist, und so keineswegs unwirksam erscheint.

III.) *Credo*, C-dur, 4/4, *Allegro*, wird von den Bässen angestimmt, mit welchen dann Soprane und Tenore sich vereinigen. Der Charakter des Ganzen ist, der schnellen, fast hüpfenden Bewegung in der Begleitung ungeachtet, ziemlich ernst. Jedoch müssen wir bekennen, durch eine gewisse, ob Laune, ob Seltsamkeit der Auffassung, steht dahin, im Allgemeinen nicht befriedigt zu seyn. — Der leidenschaftliche Ausdruck dieses Glaubensbekenntnisses mildert sich erst bei dem *Incarnatus est, Larghetto* 6/8, vom Soprane, *Sotto voce*, begonnen und von den übrigen Stimmen durch »*Credo*!« unterbrochen, zu gefälliger Weichheit. Beim *Crucifixus* vereinigen sich die Stimmen zu einem sehr schönen Gesange, der pp. auf der Begleitung in *Es, Des*, und zuletzt *As*-dur ruht. Nun folgt, wie gewöhnlich, *Et resurrexit*, C-dur *molto vivace*, und so bewegt sich denn in raschen Ganges, in einer Fülle kunstvoller, wirkungsreicher Wendungen, das Stück zum

Ende, vor welchem kurz die Worte *et vitam venturi saeculi* fugirt werden.

Hierauf ein schönes Offertorium *C*-dur, 3/4 *Andante: Propter veritatem et mansuetudinem ejus et justitiam* etc., das als Chor oder auch dreistimmig gesungen werden kann. Auszuzeichnen ist die gesangreiche Stelle: *Quia concupivit rex speciem tuam*, wo wieder wie ein Aufblick in den blauen Aether Mozart's erscheint. Gegen den Schluss verschlingt der einfache Gesang sich in zierlichen Fugenwendungen.

IV.) *Sanctus*, *E*-dur 4/4 *Allegro*, hat einen freudigen Charakter, der im *Benedictus* durch chromatische Behandlung sehr gedämpft erscheint. Beide Stücke sowohl, als das *Hosanna*, sind nur kurz. Dagegen findet sich hier der Anhang: *O salutaris Hostia, coeli quas pandis ostia* etc., *Larghetto*, *C*-dur, der wieder dreistimmig gesungen werden kann. Ein etwas düsteres, vielbewegtes Gebet um Hülfe.

V.) *Agnus Dei*, *a*-moll 3/4 *Larghetto*, von den Bässen, dann von den übrigen Stimmen angehoben, schmiegt sich, wie ein flehendes Kind an die Mutter, bittend empor, bis zum Schluss beim *Dona nobis pacem* der ersehnte Friede im heitern *A*-dur selber, wie ein himmlisches Licht, herabsinkt. So wohlthuend verklingt die Krönungsmesse; ein köstlicher Beweis, wie gesegnete Frucht allemal das Bündniss echter Begeisterung und der ausgebildetsten Meisterschaft hervorbringt.

Gedenken müssen wir hier noch der schönen Ausstattung des Werkes durch die Verlagshandlung. Uns derselben erfreuend, können wir den Wunsch nicht unterdrücken, sowohl dieser Vorzug, als der verhältnissmässig billige Preis der Simrock'schen Verlagsartikel, möge bald überall Nacheiferung erwecken.

F. Deycks.

J. N. Hummel, erste Messe in B; op. 77. *) Auch unter dem allgemeinen Titel: „Musica sacra." Fünfte Lieferung. Wien, Eigenthum und Verlag von Tobias Haslinger.

Hummel gehört in die Kategorie derjenigen soliden Meister, denen die goldene Mittelstrasse beilig, die immer das Rechte wollen, und dieses Rechte auch vollbringen; welche sich stets klar aussprechen, und den scholastischen Schwulst eines mit Gelehrsamkeit prunkenden Nimbus, so wie schale Oberflächlichkeit zu vermeiden wissen, und deren Styl von keinem Modewechsel auf Abwege geleitet werden kann, weil er das Resultat reiflichen Nachdenkens, und einer mit sich selbst einigen, von reinen Kunstansichten geleiteten Phantasie ist.

Diese Eigenthümlichkeit ist auch Hummel's Werken als charakteristischer Stempel aufgedrückt. In Ansehung seiner lebendigen, oft rauschenden Figuration der Saiteninstrumente findet der aufmerksame Beobachter eine Annäherung zu der Weise Vater Haydn's und Mozart's; so wie diesen Repräsentanten des goldenen Zeitalters der Tonkunst, gilt auch ihm als höchstes Ziel die Basis, ein edler, ausdrucksvoller Gesang, welchen eine lieblich ergötzende Zuthat von Nebenfiguren, in mannigfaltigen Wechselgebilden freundlich umschlingt und jene angenehm erfrischenden Würzen spendet, die um so weniger die beabsichtigten Eindrücke verfehlen, als sie, in wohlgewogenen Proportionen, den Genuss des Ganzen nur noch höher potenziren, und den fortschreitenden Anforderungen der Zeit Genüge leisten.

Dieser, von Rigoristen so oft angefochtene Missbrauch der uns zu Gebote stehenden Kunstmittel, trifft in seinen

*) Zweite Auflage. Die erste war in kleinem Formate schon vor mehreren Jahren in demselben Verlage erschienen. *Rd.*

Tadel doch wohl nur diejenige, freilich sehr zahlreiche Klasse von Componisten, die mit ihren Schätzen noch nicht vernünftig haushalten gelernt haben. Wäre die Instrumentalmusik in den Jahrhunderten, als die Helden der römischen, neapolitanischen, florentinischen und venetianischen Schule Monumente für eine Ewigkeit erschufen, bereits zu jenem schwindelnden Culminationspunkt emporgestiegen, worauf wir sie gegenwärtig gewahren, — zweifelsohne würden diese sich derselben gleichfalls, als wirksame Mittel zur Erreichung höherer Zwecke, bedient haben; und so darf es denn auch ihren Nachkommen nicht zum Vorwurfe gereichen, wenn sie benutzen, was die Riesenfortschritte der Kunstausbildung freygebig darbieten; wohlgemerkt: mit Mas und Ziel, ohne die Haupt-Tendenz aus den Augen zu verlieren, weder den tiefen Sinn der Worte zu entheiligen, noch die Würde des Ortes zu profaniren. —

Kommen wir nach dieser Digression auf die Veranlassung derselben, auf die Messe selbst, zurück.

Das »*Kyrie*« steht in der Haupttonart, *B*-dur, und ist ein ruhiges Andante in 3/4-Tact. Der einfach-melodische Gang der Stimmen, die sinnig gewählte Begleitung bezeichnen demuthvolles Flehen, kindliches Vertrauen, und Anbetung des höchsten Wesens.

Für das »*Gloria*« ist der Jubel der gesammten Chor- und Orchestermassen aufgespart. Ueber den in voller Kraft aufjauchzenden Triumphgesang concertirt das Streichquartett mit einer stetigen Figur, indem die Ober- und Unterstimmen sich *all rovescio per arsin et thesin* entwortee. Der langsam-feyerlich aufschreitende Bass leitet das effectreiche »*et in terra*« ein, dessen Cantilene anfangs der Tenor und Sopran *in ottava acuta*, später aber, nach einer zarten Solo-Stelle des Alts, dieser wieder mit dem Discant wetteifernd nachahmt. Mit ähnlichen Phrasen sind die übrigen Versetten bis zum »*cum sanctos*« durch-

aus edel und würdig' fortgeführt, wonach auf dessen Schlusswort *Amen* eine ganz herrliche, streng, regelrecht und dabey doch höchst verständlich und glänzend gearbeitete Fuge einfällt, mit allen Zierden des doppelten Contrapunkts ausgeschmückt, dessen kräftiges Thema *per augmentationem*, *diminutionem*, invertirt, restringirt, zuletzt als *point d'orgue* erscheint, und einen köstlichen Solitair, nicht nur dieses Abschnittes, sondern auch des ganzen Werkes bildet.

Den ersten Glaubensartikel: *Credo in unum Deum*, tragen die Singstimmen choralmässig *all' unisono*, bloss durch vier Bläser verstärkt, vor; (*B* dur, *Allabreve*) erst nach 10 Tacten gesellt sich das volle Orchester hey, und der gewichtige, eintonige Rhythmus wird durch öftere Wiederkehr als charakteristisches Symbol fixirt. — Das *»et incarnatus«* ist zwar sehr schön angelegt und interessant gehalten, aber bedeutend schwierig auszuführen; besonders erheischen die unerwarteten Harmonie-Rückungen im *»crucifixus«* hügelfeste Sänger. — »*Et resurexit*,« des Welterlösers Auferstehung, wird durch dröhnende Trompetenstösse, ähnlich dem Posaunenruf zum jüngsten Gerichte, bezeichnet; eine Malerey, welche sich auch der grosse Cherubini und, bey ähnlichen Anlässen, Joseph Haydn, vielleicht etwas zu liberal, erlaubt hat.*)
(Man erinnere sich an den schmetternden Apell der drey Clarini heym *»Benedictus«* in der sogenannten Nelson-Messe, Nr. 3, der Leipziger Ausgabe, oder an die leisen Triolen der Pauke und des 2ten Horns zur Conseceration im *»Sanctus«* der *B*-Messe, Nr. 4.) Glücklich ist übrigens die Idee unsers Componisten, diese Oberterz der *B*-Trompeten dazu zu benützen, um mittelst eines *inganno* überraschend die helle Tonart *D*-dur zu berühren. Von hier an strömt alles bis zu Ende so recht in einem Gusse fort; es ist wahres Feuer, kein gemaltes; ächte Kunst, ohne Künsteley.

*) Caecilia, III. Bd. (Heft 10,) S. 133.

Fromm, erhebend, heilig, wie der Moment des Messopfers, erschallt das dreymalige »*Sanctus*« mit dem sich anschliessenden »*Pleni*,« welches, in reinster Harmonie, einem ätherischen Sphären Sang vergleichbar, so zu sagen aus Himmelshöhen herabtönt, und auch in technischer Hinsicht mannigfache Schönheiten, Imitationen, originelle Wendungen, Begleitungs-Figuren, Umkehrungen, und frappante Modulationen entfaltet.

Nicht minder preiswürdig ist das »*Benedictus*« gearbeitet (*poco Allegretto*, *G*-dur — *g*-moll — *G*-dur, 6/8-Tact), im Verhältniss zu den übrigen Theilen am längsten gehalten, am sorgfältigsten durchgeführt, und eben dieser thematischen Consequenz zufolge, vorzugweise an Joseph Heydn's vollendetste Kirchenstücke erinnernd.

Das ernste »*Agnus Dei*« (*Andante sostenuto*, *Es*-dur, *alla breve*) ist ganz angemessen den Worten, so wie der Ausruf »*miserere nobis!*« aus der Tiefe eines zerknirschten Herzens dringt, und auf die gemüthlichste Weise den Uebergang zur letzten Bitte bereitet: *Dona nobis pacem* (3/4, *Allegro commodo B*-dur), dessen ungemein zartes Colorit keinen Wunsch unbefriedigt lassen würde, wenn hier nicht dem leidigen Herkommen, auf Kosten der Wahrheit, gefröhnt worden wäre, im Finale den Trompeten und Pauken auch noch ein vorlautes Wort zu gönnen.

Das »*Graduale*« hingegen gehört wieder in die Klasse der allerwerthvollsten Producte. Hier herrscht, bey allem Reize der Ideen und des zarten Instrumentenspiels, ein Festhalten, eine Einheit, welche um so wohlthuender wirkt, als sie bey der ausgedehnten Durchführung nie an Monotonie gränzt; hier zeigt sich die evidente Bestätigung der alten Wahrheit, dass der ächte Meister der gewöhnlichen Nothbehelfe gar nicht bedarf. Wer dieses wunderherrliche Tonstück auch nur einmal gehört, und gut gehört, was, bey der einfachen Anordnung gar nicht schwer zu erlangen ist, wird es nie, gewiss nie wieder

vergessen. Einen Abriss des Ganzen zu geben, ist ohne Notenbeyspiele unmöglich; nur Andeutungen, dem Eingeweihten ein hinreichender Fingerzeig, mögen die Stelle vertreten. Drey Solo-Pauken, in der kleinen Sexte: *F, C, A* gestimmt, (und im Ermanglungsfalle auf das übliche Paar reducirt) erscheinen in den ersten beyden Einleitungstacten als Aufmerksamkeit gebietender und fordernder Herold. Ein auf einen geringen Umfang sich beschränkender *Canto fermo*, zuerst von allen Tenor-Stimmen intonirt, dann abwechselnd bald einzelnen Particen, bald dem Gesammt-Chor im Einklange übertragen, und mit analogen Modificationen in befreundeten Tonscalen wiederkehrend, macht die Grundbasis; den Gegensatz dazu bildet eine kurz abgestossene, leise murmelnde, sechzehntheilige Begleitungsfigur des Saitenquartetts, abwechselnd allen vier Stimmen zugetheilt, die Violen durch Fagotte in der tieferen Octave verstärkt, welches Contramotiv immer in majestätischer Kraft und Fülle heraustritt, wenn die stolzen Bässe solches übernehmen. Nach diesem ungekünstelten Plane, mit solchen scheinbar geringfügigen Mitteln, nur, wo die Worte einen höheren Aufschwung nehmen, durch effectvolle Schattirungen und den Beytritt der Bläser verschönt, ist das ganze, im gemässigten Zeitmaso 124 Tacte lange Musikstück durchgesponnen, welches jederzeit bey den Cadenzen, durch die breiten vierstimmigen Accorde des Chors und die lebendigen Orchestermassen, eine gesteigerte Gewalt erhält und, so wie es nun aus des Meisters Schöpferhand hervorging, H ä n d e l's erhabene Simplicität und M o z a r t's reinen Geschmack, seine in ewiger Jugend-Schönheit erblühende Phantasie, in sich vereinigt.

Ganz verschieden von diesem antik-modernen Choral-Werk, eben desswegen in seiner Art nicht weniger schätzbar, zeigt sich das *Offertorium*. Es ist ein hochst liebliches, die Gränzmarken des Kirchenstyls nie überschreitendes, für eine gefühlvolle Sängerinn ungemein dankbares Sopran-Solo, welches eine obligate Oboe mit schwesterlicher Innigkeit umrankt, dessen Schlussworte:

vin aeternum jubilantes decantemus, Alleluja! unter feurigem Instrumentenspiel, der volle Chor aufnimmt, in freyer Schreibart, in erweiterten Rhythmen, ausführt, indem auch noch mitunter die Prinzipalstimme liebliche Blumchen in den üppig schwellenden Kranz windet.

Manche, wohl gar die Mehrzahl der blossen Liebhaber, mögen vielleicht diesem Offertorium den Vorzug einräumen; wem indess nach solider Speise, nach geistiger Nahrung gelüstet, greift nach dem *Gradual.*

Die Misse selbst ist, ausser den Bogeninstrumenten, nur mit Oboen, Fagotten, Trompeten und Pauken besetzt; zu den beyden Motetten sind nebst diesen noch Flöten und Hörner erforderlich.

Wien, 1829.

Dr. Lindner.

Drey Messen von *Joseph Eybler*, k. k. ersten Hofcapellmeister in Wien.

Vierte Messe von Ebendems.

Wien, Eigenthum, und Verlag von Tobias Haslinger. Partitur Preis einer jeden 5 Thlr. 8 gr., die einzelnen Stimmen Pr. 6 Thlr.

I.) Die drei ersten Messen.

Der Verfasser der zu besprechenden Kirchenwerke ist wohl schon lange in den Staaten, woselbst er als Knabe, Jüngling und gereifter Mann gelebt und wirkt, allgemein geachtet, und in seinen Arbeiten gefeyert, doch erst seit wenig Jahren in den Nachbar-Ländern, sonderlich jenen, in welchen der reformirte Gottesdienst herrscht, näher bekannt geworden, und eben diese wahrhaft wünschenswerthe, höchst erfreuliche genauere Bekanntschaft verdanken wir, nebst dem thätigen, vom reinen Kunsteifer beseelten Verleger, der, mit seltener Resignation pecuniä-

ren Gewinnstes, eine kostbare Sammlung ausgewählter religiöser Compositionen neuerer Zeit in einer wirklichen Prachtausgabe veranstaltet, deren Reigen das erste Paar der genannten Missen eröffnet, — nächst diesem danken wir Herrn Hofrath Rochlitz, der mit der ihm eigenen Gründlichkeit in der Leipziger musikalischen Zeitung vorerst über das früher erschienene Requiem desselben Meisters — wovon auch nächstens in diesen Blättern umständlicher Meldung geschehen soll, — und dann ebenso über diese Werke eine ungemein schätzbare Beurtheilung niedergelegt hat. — Diese, aus einer so gediegenen Feder entflossen, mit solchem tief eingehenden Verstand, Scharfsinn und Kennerblick ins innerste materielle und spirituelle Wesen, eingefasst, musste für die Wiss- und Forschbegierde des ächten Kunstfreundes der mächtigste Sporn seyn, sich mit den Partituren des gepriesenen Tonsetzers inniger zu befreunden. Wer nun dieses gethan, fand sich gewiss belohnt durch herrlichen Genuss. Das heisst gearbeitet, um Geist und Herz zu erheben, das Gemüth mit frommen Empfindungen zu erfüllen, den Glauben zu erstärken! Hier ist alles ernstlich gemeint; grossartig angelegt, und kunstreich durchgeführt; kontrapunktische Gelehrsamkeit, ohne trockene Pedanterie, ächt kirchlicher Pathos, verschönt, doch nie erdrückt durch die geschmackvolle Verwendung jener Glanzmittel, welche die hohe Cultur der Instrumental-Pracht dem sinnigen Anordner darbieten; sonderlich aber in der fugirten Schreibart eine Kraft, eine Gewandtheit, eine imposante Grösse, wie wir sie an unsern unübertrefflichen Vorbildern, Händel und Sebastian Bach, bewundern und erstaunen. Solche und ihnen ähnliche Kunstproducte sind mild strahlende, halb erleuchtende Meteore im gegenwärtigen, sybaritisch entnervten Zeitalter, und bilden den schneidendsten Gegensatz zur ekelhaften Armuth so mancher ephemerer Erzeugnisse, die nicht mehr, als ein verächtliches: *Odi profanum vulgus* verdienen, aber auch ihre Existenz mit der Eintagsfliege theilen, indess das edle, reine Gold, unentweiht von messalirenden Beymischun-

gen und entstellenden Schlecken, immer und ewig auf der Capelle die Probe besteht. —

Dem Style nach nähern sich die Werke unsers Meisters jenen des trefflichen Michael Haydn, in sofern sie nehmlich ein gleich kindliches Gemüth, andächtige Frömmigkeit, schmucklose Herzens-Einfalt und einen makellosen Seelen-Spiegel offenbaren. In der technischen Ausarbeitung, im Aufschwung der Phantasie, in den Begleitungsformen, hauptsächlich in rhetorischer Hinsicht, nehmen sie hingegen einen ungleich höheren Standpunkt ein. —

Sämmtliche Sätze dieser drey Missen sind durchgehends mässig lang gehalten, ausser dem reich bedeckten Streich-Quartett nur von wenigen Bläsern — ohne Flöten und Clarinetten — begleitet; diese bald unterstützend, bald ausfüllend, bald selbständig sich ankündigend verwendet, und sonderlich, wie das bei einem erfahrenen Gesang-Componisten zu erwarten ist, des *Quadriciniums* der Stimmen mit Liebe und Fleiss, harmonisch und melodiselr gleich vortrefflich behandelt. Nach Erforderniss der Textworte sprechen das *Kyrie* und *Dona* Demuth und Frömmigkeit, das *Sanctus* feyerliche Anbetung, das *Benedictus* heitere Zuversicht aus; (letzteres höchst gelungen in Nro. 2.) mit grosser Zartheit ist besonders das *et incarnatus est* angelegt, wie z. B. in Nro. 3 (*H*-dur) ein doppeltes, echoartiges Quartett, zur bequemeren Ausführung durch kleine Nötchen auch für zwey Tenor, und zwey Bassstimmen umgeschrieben; oder in Nro. 2, (*A*-dur,) wo über die sanfte Hirten-Cantilene des Chors und der Bläser mit einer ungezwungen natürlichen Malerey die flatternde erste Violine so recht geisterartig dahinsäuselt. Die *Gloria's* und *Credo's* zeigen sich im vollen Schmucke glänzender Instrumentalpracht; dass die Violinen rastlos in sechzehntheiligen Figuren fortrauschen, scheint beynahe eine Vorliebe für diese gewissermassen obsolete Begleitungsform zu verrathen, und dürfte leicht den Spieler

wie den Hörer durch Monotonie ermüden. Der *Basso continuo* in Nro. 3 (Sechsviertel-Tact) mit seiner syncopirten Oberstimme, macht eine grossartige, wahrhaft imposante Wirkung, und originell ist die Auffassung des folgenden: *et resurrexit*, indem alle Tenore im kräftigen Einklange sämtliche noch übrige Glaubensartikel verkünden, und der Chor nach jedem einzelnen derselben durch den wiederholten Refrain: *secundum Scripturas* sich für die Unfehlbarkeit der vorgetragenen Wahrheiten bekennend verbürgt. — In der contrapunctischen Bearbeitung der Sätze: *cum sancto spiritu*, und: *et vitam venturi* erscheint unser Tonsetzer als schwer zu erreichendes Musterbild erster Grösse; Fugen mit drey und vier Subjecten, unter einander in genauesten Verhältnissen, durch alle Kunstmittel reich ausgeschmückt, wie aus einem unversiegbaren Borne fortströmend, keine Lücken, kein ängstliches Haschen nach gelehrt thuendem Bombast, kein gewaltsames Aneinanderreihen heterogener Motive, — alles so klar, so begreiflich, so fliessend, als obs gerade so seyn müsse, und gar nicht einmal anders seyn könne; — herbey, ihr Fugen-Verächter, die ihr in ihnen nichts weiter erblickt, als abgeschütteltes, im chaotischer Verwirrung ausgekramten Schulstaub, — herbey! hört und fühlt der Tonkunst Allmacht durch jene unwandelbare Ordnung, göttlichen Ursprungs, womit auch des Schöpfers Hand das Universum lenkt! Hört, fühlt und betet an!!! —

Unter den Motetten möchte Referent jenen zu Nro. 3 den Vorzug einräumen, sonderlich dem höchst melodischen *Graduale*: »*Omnes de Saba venient*«, welches an Zartheit mit dem königlich majestätischen *Offertorio*: »*Reges Tharsis et insulae munera offerent*« einen wirkungsvollen Gegensatz bildet. Beyde sind im katholischen Ritus zum Feste der heiligen drey Könige (*Epiphania*) bestimmt, und im ersteren kann sich ein guter Sopran mit einem zwar kurzen, aber ungemein gesangreichen Solo auszeichnen. Jede der übrigen Hymnen besitzt, einzeln und

für sich betrachtet, wesentliche, entschiedene, ja herrliche Vorzüge; nicht nur durch die meist zum Schlusse angehängten knnetreichen Fugensätze, sondern auch aus speciellen Charakterzügen, tritt der denkende, scharfsinnige Tondichter in fest bestimmten Umrissen hervor, wie, zum Beyspiel, in dem *Graduale* Nro. 1, nach dem grandiosen Chor: »*Tua est potentia, tuum Regnum*, das innige, en kindlich fromm sich anschmiegende: »*da pacem, Domine! in diebus nostris*; oder in dem dazu gehörigen *Offertorio*, auf dem vierstimmigen, contrapunctisch durchgearbeiteten Psalm: »*Domine, si observaveris iniquitates*«, die in der hellen Dur-Tonart mild erklingenden Trostworte einer süssen Engelsstimme: »*sustinuit anima mea in Verbo ejus; speravit in Domino anima mea;*« — oder, endlich, im Nro. 2, wo zwischen dem ungestüm brausenden Anfangs- und Schlusschor: »*Si consistant adversum me castra*,« das so reizende *Quadricinium* für Männerstimmen: »*Unum petii a Domino*, blos von rein harmonischen Zwischenspielen der Oboen, Hörner und Fagotte unterstützt und verbunden, so freundlich versöhnend mitten inne steht. —

Singvereine und Kirchenchore mögen sich die kleine Mühe nicht reuen lassen, diesen schönen Cantaten zweckmässige deutsche Text-Worte zu unterlegen, um sie dadurch auch zum Gebrauche im protestantischen Cultus gemeinnütziger zu machen. —

Der Verkaufs-Preis, das gute Papier, der treffliche Stich, und wohl auch das wahrscheinlich nicht unbedeutende Autor-Honorar — bey solchen ächten Kunstproducten ein wahrer Ehrensold — mit in Anschlag gebracht, muss billig gefunden werden. —

Wien, im Febr. 1829. *)

Dr. Lindner.

---

*) Wegen zu grossen Zudranges von Materialien wurde der Abdruck bis jetzo verzögert.

Rd.

II.) Die vierte Messe.

Das überaus schön gedruckte Werk, das in der Sammlung kirchlicher Kompositionen, unter dem Titel: *Musica sacra*, das siebente Heft einnimmt, gehort zu den vorzüglichsten Messen, die die neuere Zeit hervorgebracht hat, ja wir müssen sie unserer Ueberzeugung nach uber alles setzen, was von diesem Meister der Welt bekannt gemacht worden ist. Es ist bekanntlich noch nicht lange her, dass wir von diesem bedeutenden Tonsetzer, der eine grosse Reihe von Jahren hindurch selbst am Orte seines Wirkens wenig, nur allein von den Bessern beachtet wurde, im Auslande etwas erfahren haben. Dafür war aber auch sein öffentliches Auftreten mit seinem vortrefflichen Requiem um so glänzender. Die grösste Achtung aller wahrhaften Kenner wurde ihm überall zu Theil und seine bald darauf folgenden Werke: „Messe zur Krönungsfeier I. Majestät der Kaiserin Caroline als Königin von Ungarn" und die zweite gedruckte Messe (*de Sancto Mauritio*) gehen jener schnell verbreiteten Hochachtung eine so kräftige und wohlgewürzte Nahrung, dass selbst die dritte Messe, die wir nach unserer Ueberzeugung lange nicht so geistreich finden können, als die früher erschienenen, mit nicht geringerem Wohlwollen grösstentheils aufgenommen wurde.

Der mit allem Rechte hoch geehrte Meister ist nun in einem Alter von 64 oder 65 Jahren und seine Phantasie, auf deren glänzende Wolkenbilder man so überaus hohen Werth legt, kann nicht jene ergötzliche Jugendfrische, jenen anziehenden Frühlingsblüthenduft darbieten, nicht jenen jetzt so allbeliebten Schmuck des Romantischen in wunderbar seltsamen Zusammenreihungen auffallender Gegensätze zur Schau tragen, in denen man eine geraume Zeit das Grossartige fast allein zu sehen, sich gewöhnt hatte. Man würde uns übel verstehen, wenn man in dem Gesagten eine Gegenrede wider das sogenannt romantische Element zu lesen glauben wollte: wir wünschen damit nur diejenigen möglichst zu gewinnen, die einseitig aus zu grosser Anhänglichkeit an das Feine, Gelichte, das andere nicht weniger Ehrwürdige zu gering

echten und es kaum einer genauern Betrachtung würdigen und dadurch in Gefahr kommen, sich und der Kunst selbst allerlei Nachtheile auzuziehen, die mit einigem guten Willen und mit verringerter Anmassung leicht zu beseitigen wäre. Zeichnet sich dieser Meister weder durch besondere Lebhaftigkeit und Frische der Phantasie, noch durch den wechselvollen Glanz romantischer Massenfolgen vor Andern aus; ja überbieten ihn hierin nicht wenige unserer jetzt so gerühmten Komponisten geradehin, und bleibt er dennoch ein von Allen anerkannter Meister des ersten Ranges: so kann dieser Pfad unmöglich der einzige sein, der zu dem Tempel des Ruhmes führt, und es muss noch etwas geben, was der hervorragenden Phantasie und dem Gebirgsgeist des Romantischen mit Recht an die Seite gestellt werden kann. Und was wäre das wohl?

Wir werden das aus der Auseinandersetzung dessen, was diesen Mann so in die Augen springend vor sehr Vielen unserer Zeit auszeichnet, am klarsten sehen.

Erstlich hat er eine sehr gute Schule. Es ergiebt sich aus allen seinen Werken, wir möchten sagen, gleich auf den ersten Blick, dass er Alles, vom Kleinsten bis zum Grössten, was man in Sachen der Kunst nur erlernen kann, mit grossem Fleisse sich gehörig zu eigen gemacht hat. Seine harmonischen Folgenreihen sind ohne allen Tadel, Da ist an gewagte Kreuz- und Quer-Sprünge, an gewaltsame Akkordenwürfe und frappantes Umherfahren aus einer Region in die andere, wie wir das nur zu oft jetzt erleben und sogar nicht selten für einen Originalitäts-Artikel ausgegeben lesen, gar nicht zu denken. Die Partitur sieht sich daher an, wie ein Haus, dessen Bewohner durch die grösste Ordnung und Reinlichkeit sich auszeichnen. Wie wohl das thut, weis Jeder und gesteht es ohne Widerrede zu. Warum will man nun nicht auch in der Tonkunst gelten lassen, was doch im ganzen Menschenleben gilt? So etwas setzte man sonst bei jedem Orgelspieler als nothwendig voraus: jetzt hat man so lange gegen diesen veralteten Schulkram, den die Jugend ihrer Natur nach nicht eher lieben lernen

kann, als hie sie es für Pflicht hält, sich dieser anfangs zurückschreckenden Mühe zu unterwerfen, declamirt, dass nicht wenige junge Leute meinen, es sey eine oberflächliche Kenntniss dieser Dinge schon mehr als genug. — Zu dieser schönen Ordnung der Grundakkordmassen gesellen sich eine, auch in Hinsicht auf Setzung der Akkorde, geregelte Rhythmik, eine natürlich fliessende Vertheilung der einzelnen Töne der Akkorde in allen Stimmen, so, dess nichts einfacher noch schöner und melodischer verwebt sein kann, als man es hier im Gange nementlich der Singstimme stets mit Freude erblickt. Da steht kein Ton an der unrechten Stelle, jeder ist durch den vorhergehenden in derselben Stimme und durch die Akkordenfolge nothwendig. Es singt sich daher auch selbst das Schwere für alle, die nur gehörige Tonfestigkeit im Allgemeinen haben, was vorausgesetzt werden muss, sehr leicht, was die Wirkung des ganzen ausnehmend hebt. Dagegen sehe man einmal unsere neuere Stimmenführung in gewissen Opern, die wir vor der Hand jeden errathen lassen wollen, an, und urtheile dann, ob wir durch Vernachlässigung der Regeln in der Stimmenführung gewonnen oder verloren haben! — Dasselbe gilt vom Quartett der Saiteninstrumente. Es ist offenbar, dass wir vor der älteren Zeit hierin viel voraus haben. Durch Haydn, Mozart und Beethoven ist unsere Instrumentalmusik bis auf eine früher kaum geahnete Höhe emporgehoben worden. Es ist aber auch eben so offenbar, dass man durch thörigte Nachahmungen und wüste Nachäffereien das Lärmen und Knallen der Instrumente so arg ins Uebermas gezogen hat, dass alle menschliche Kehlen darüber zu Grunde gehen möchten, wenn sie sich nicht lieber gefallen liessen, ungehört zu bleiben, als sich ihr Recht auf Kosten ihres Unterganges zu ertrotzen. Diesen Missbrauch wird man bei unserm geehrten Verf. eben so wenig finden, als die storrige Verschmähung alles Neuen, auch wenn es Vorzüge bietet. Sein Streichquartett hat seinen schönen, überall gehaltenen und für sich bestehenden trefflichen Figural-Gesang, der Natur dieser Instrumente angemessen, glänzend in aller Ordnung an und für sich und doch die Singstimmen, wie das sein muss, durchaus nicht überlärmend, vielmehr sie be-

bend und ihre Melodien angenehm schmückend. — Dasselbe gilt von den Blasinstrumenten, die mit Recht wieder den Bogeninstrumenten, mit Ausnahme der Soli, die allerdings um guter Färbung willen, aber nie grundlos, blos aus Laune und Lärmsucht vorkommen, gewöhnlich untergeordnet sind. So leicht sie auch sind, so sehr sie in der Regel nur ausgehaltene Akkorde ertönen lassen; so haben doch auch sie wieder ihre kleineren, öfter nur aus zwei, drei Noten bestehenden Figuren für sich, bilden also eben so wohl eine gehaltene Abtheilung, als sie eben dadurch am kräftigsten und ergötzlichsten die Ordnung des Ganzen bewahren und die Schönheit desselben vervielfältigen helfen. — Nehmen wir noch zu diesem Allen die offenbarste Beherrschung aller Formen, die etwa vom 16ten Jahrhundert an in der kirchlichen Musik sich grosse Wirksamkeit zu erringen wussten, bis herab zu den neueren Veränderungen; bemerken wir, wie ihm alle Geister contrapunctischer Gewalten auf das willigste gehorchen, wie gewandt und spielend er mit ihnen umgeht, wie heimisch und freudig er sich unter ihnen, als ihren Meister, fühlt: so haben wir die Erfordernisse einer guten Schule, deren erfahrenste Benutzung diesen Mann vor den meisten unserer Zeit so sehr auszeichnet, beendet. Wie viele unter den vielen Musikern unserer Tage sind wohl, die sich dessen rühmen könnten? Allerdings erfordern diese Dinge tüchtiges Studium und manchen Versuch, das man nicht gleich drucken lassen kann. Während in jedem andern Fache der Künste und Wissenschaften nicht nur ein anstrengendes Einüben der Regeln, sondern auch geschichtliche Kenntnisse als unumgänglich nothwendig gefordert werden, hat es in unseren Zeiten in der Musik etlichen übermüthigen Rednern, die sich selbst für genial halten und wechselsweise Einer von dem Andern es der gläubigen Welt eingeflösst haben, gefallen, im Bewusstsein ihrer eigenen Schwäche in jenen Erfordernissen, alle diese Dinge für unnützen Schulkram, für veraltete Aermlichkeiten zu erklären. Wie einst die Franzosen in ihren tollen Tagen statt der Religion die Vernunft als das Höchste aufstellten und sie in Gestalt einer losen Dirne auf den Triumphwagen setzten: so haben auch diese Herren das Genie, die Phan-

tesie für die höchste Kunstgottheit ausgegeben, und ihm eine Kraft beigemessen, die keiner andern mehr bedürfe, sondern als höchster Schöpfer für sich allein dastehe. Nichts findet leichter Eingang als Halbwahrheiten, die vor Bequemlichkeit erwünschten Vorschub thun. Nichts ist leichter, als sich selbst für genial zu halten: nichts ist aber auch lächerlicher. Was endlich aus solchen Possen wird, haben wir zum Theil schon erlebt, tragen jedoch kein grosses Verlangen, es noch weiter und eindringlicher zu erleben. Die Natur gibt ihre Gaben und der Mensch hat sie zu verarbeiten. Beides gehört zusammen. Wir befürchten auch nicht, dass gedankenloses Luftgewirr und milder Dünkel eines unordentlichen Herumtreibens den Sieg über Recht und Ordnung davon tragen werde: wir bedauern aber, dass so manche gute Naturgaben dabei zu Grunde gehen, nachdem sie einige wüste Jahre verprasst haben, wie genusssüchtige Jünglinge, deren sogenannte Philosophie alle Moral- und Staats-Gebote hespötteln gelernt hat. Wir haben immer gesehen, dass geringere Talente mit wackerem Fleiss ungleich mehr Gutes und Schönes der Welt zum Segen hervorgebracht haben, als grosse Talente mit Faulheit und wildem Uebermuth verbunden. Die letzten sahen wir zu Grunde gehen, während die ersten sich immer glücklicher heraufarbeiteten.

Zweitens zeichnet sich unser Künstler durch eine ehrlich fromme Gesinnung aus. Wenn nun diese von jedem guten Menschen auch im niedrigsten Kreise seines Wirkens nothwendig vorausgesetzt wird; wie vielmehr wird man dieselbe von einem Künstler zu fordern haben, der sich den höchsten Bestrebungen des Lebens hingegeben hat? In der That hangt dieses Zweite mit jenem Ersten so genau zusammen, dass sich Niemand von denen, die das Erste als wahr anerkannten, wundern wird, wenn die fromme Gesinnung in Vielen ganz andern Dingen Raum gemacht hat. Die **Selbstsucht** ist die grosse Krankheit unserer Zeit geworden. Wir sind leider nicht gar zu selten auf Männer gestossen, auch auf solche, die nicht ganz ohne Namen sind, die nichts in der Welt ansehend und schon finden können, als was sie

selbst geschrieben haben und vor allen eigenen Schreibereien gar keine Zeit mehr finden konnten, die Erzeugnisse Anderer mit Musse und eindringlichem Geiste zu durchdenken. Man liest und hört sie nur oberflächlich und in keiner andern Absicht hin, als damit man darin etwas herausklaube, was man, um sich vor der Menge ein Ansehn zu geben, mit ungewaschenem Spott bemäkeln. Und so sehr auch darin oft genug die leerste Keckheit und ein kaum schülerhaftes halbes Verständniss des armselig Bewitzelnden hervorgeht: so sind doch die meisten Leser schon an und für sich viel zu klug, alls zu selbstsüchtig, als dass sie durch Lesen sich erst mit einiger Anstrengung belehren lassen wollten, da es vielmehr nur ihre Absicht ist, sich auf eine möglichst leichte Art durch Lesen in den Schlaf zu lullen. So ist es gewöhnlich auch beim Anhören der Musik. Man will sich dadurch nicht erwärmen, nicht für's Bessere begeistern lassen, sondern man will dabei blos amüsiren, damit man die Beschwerden der Arbeit vergisst. So hilft oder vielmehr schadet eine Selbstsucht der andern, und statt eines ausgetriebenen bösen Geistes kommen sieben andere in das Haus, die schlimmer sind als der erste. Dazu freilich braucht es auch keiner Schule und eben so wenig einer ähnlich frommen Gesinnung.

Kurz diese fromme Gesinnung, die von dem hochmüthigen, nicht selten sehr unrechtlichen Treiben keinen Begriff hat und sich selbst eher zu wenig als zu viel traut, hat sich zu schüchtern lieber in ihre Stille zurückgezogen und tritt nur zuweilen in aller Bescheidenheit mit Geben hervor, die ihre Pflicht befahl, oder die ihr vom innern Drange und von der Liebe zur Sache abgenöthigt worden waren. Sie hat sich doch also nicht, wie einst Adrestäa, in den Himmel, sondern nur in ihre Zurückgezogenheit gerettet und gibt von da aus von Zeit zu Zeit leuchtendo Beweise gegen alle, die unserer Zeit die Fähigkeit absprechen, achte Kirchenmusik schaffen zu können. Dass es hingegen aus Mangel an frommer Gesinnung die Meister nicht vermögen, ist unbezweifelt. Denn sie suchen nur des Ihre, nicht was Gottes ist. Man schreibt aus Gefallsucht, will mit jedem Werke lieber gleich über

alle binweg, sneht zu dem Ende alles Erdenkliche auf, was in die Sinne sticht und überbietet einander so lange, bis Alles bunt und graus durcheinander fährt. Und so ist denn das friedlich heitere Reich der Kunst zu einem Tummelplatz wilder Leidenschaften geworden, wo Süssliches und Widerliches um den Vorrang streitet und die Wahrheit von der Lüge mit Ruthen gepeitscht wird. Dabei strengt man sich freilich auch an, eher für das Böse, das in Dünkel und Selbstsucht seinen Grund hat. Man überreizt sich, um Andere zu überreizen. Es sieht aus, als ob die Phantasie riesengross wäre, während sie eigentlich nichts weiter ist, als die gepflegte Magd der dünkelvollen Selbstsucht. Unter solchen Umständen kommt allerdings sehr wenig auf eine gute Schule an, wohl aber am Meisten auf die spartanische Gewandtheit, geschickt zu stehlen und Alles so zusammen zu schütteln, dass ein sonderbares Mixtum daraus wird. Was soll der wohl mit alten Formen, was mit dem Geschichtlichen der Kunst, dem gar nichts darauf ankommt, etwas Gutes zu schaffen, sondern der nur darauf ausgeht, das Ding zu treffen, was eben die Menge in die grösste Erregung lärmt? Es ist also kein Wunder, dass man die Nothwendigkeit, eine gute Schule zu machen, geradehin zu belächeln anfing, da einmal die ehrlich fromme Gesinnung in aufgeblasener Selbstsucht zu Grunde gegangen war. Damit ist aber auch der Nutzen der Tonkunst zu Grabe getragen worden. Sie reizt blos gewaltsam an, worauf eine desto kläglichere Abspannung folgt. Sie sollte erwärmen, heben, erheitern, zu schöneren, edleren Gesinnungen befähigen. Dazu kann eine vom Eigendünkel erhitzte Phantasie keineswegs führen: dazu gehört ein genaues, tüchtiges Eindringen in das Wesen der Kunst und jene fromme Gesinnung, die nicht sich und seinen Ruhm, sondern die Heiligkeit der Sache unverrückt vor Augen hat.

Einem solchen ehrlich frommen Manne begegnen wir nun zu unserer grössten Freude in dem Componisten dieser Messe. Er ist Kapellmeister. Er wäre nicht ehrlich, wenn er es seines Berufes wegen nicht für seine Pflicht gehalten hätte, die Tonkunst in allen ihren Formen so weit und so tief als möglich sich zu eigen zu machen. Das

hat er redlich gethan und die dadurch gewonnenen Kräfte hat er nicht zur Erregung eines vorübergehenden Sinnenkitzels, sondern zur Erhebung seiner selbst und seiner Mitmenschen und zum Preise Gottes verwenden wollen. Erfüllung vom Werthe seines Gegenstandes spricht aus Allem, was er gibt. Gedankenvolle Wahrheit geht mit schlichter und tiefer Innigkeit stets Hand in Hand. Er sucht nichts Unerhörtes: er will das Rechte; er verkünstelt das Einfache nicht, sondern führt es auf's Treueste und Tüchtigste durch; er fühlt nicht blos, er denkt dabei und Alles um der Sache willen. In jeder Note sieht man den erfahrenen und den fleissigen Mann, der seine Aufgabe nicht blos hinschleudert — und aus dem Ganzen vernimmt man, dass es vom Herzen kam, und so wird es auch wohl wieder zum Herzen gehen.

Demnach ist hier nicht blos von Phantasie die Rede, sondern von dem ganzen Menschen, der dabei in vollen Anspruch genommen wird, wie es überall seyn sollte, wo von Kunst gehandelt wird. Die mancherlei Kräfte des Denkens und Empfindens sind hier miteinander innig und ungesucht verflochten und wir sind der unumwundenen Meinung, dass das allein frommen kann. Wer nun Lust hat, den Menschen lieber zu zerstückeln, als zusammen zu halten; wer z. B. immer noch das Ungezügelte einer flammenden Phantasie als das einzig Grosse in der Kunst anerkennt, der wird allerdings viel grössere Männer seines Vorbildes aufweisen können, als Hr. Eybler ist; je wir würden es natürlich finden, wenn Eybler ihm bald hier, bald dort nicht einmal gefiele. Ob er aber Recht hat; ob solche Zerstückelung gut und zuträglich ist, ist eine andere Frage, die wir nach unserer Ueberzeugung ungescheut mit Nein beantworten.

Wir könnten nun noch über das Einzelne dieser vortrefflichen Messe, über die Verbindung der einzelnen Sätze zu einem geistvollen Ganzen, noch viel reden; und ob wir es gleich schon anderwärts gethan haben: so würde sich doch in einem so reich ausgestatteten Werke noch vielerlei finden, was wir, um Weitschweifigkeiten zu vermeiden, dort nicht berührten. An mancherlei Stoff wür-

de es also nicht mangeln. Da wir aber nur zur Absicht haben, die Bessern auf dieses herrliche Werk durch eine allgemeine Darstellung aufmerksam zu machen: so wollen wir nichts weiter hinzufügen als die Versicherung, dass sie sich der Mühe, die sie an dasselbe wenden werden, erfreuen und nicht ohne mancherlei Belohnung davon scheiden werden. Auch versichern wir nochmals, dass es von der bekannten Handlung ausgezeichnet schön ausgestattet worden ist.

G. W. Fink.

I.) **Das verlorne Paradies**, Oratorium in 3 Abtheilungen, von *Heinrich de Marées*, in Musik gesetzt von *Friedr. Schneider*. **Clavierauszug vom Componisten.** Halberstadt bei Brüggemann. Pr. 6 Thlr.

II.) **Pharao**, Oratorium in zwei Abtheilungen von *A. Bruggemann*, in Musik gesetzt von *Fr. Schneider*. **Clavierauszug vom Componisten.** 74s Werk. Pr. 5 Thlr. Chorstimmen 1 2/3 Thlr (17 1/2 Bogen.) Ebendaselbst.

III.) **Scherzhafte Trinklieder** von *A. Brüggemann* für 4 Männerstimmen, componirt von *Fr. Schneider*. 87s W. Pr. 1 1/6 Thlr. Ebendaselbst.

Angezeigt von *G. W. Fink.*

I.) Bekanntlich gehört dieses Oratorium zu den früheren Arbeiten des, besonders auf diesem Felde der Tonkunst ausgezeichneten Componisten. Der anzuzeigende Clavierauszug ist aber erst vor Kurzem erschienen. Die Brüggemannschen Ausgaben sind grösstentheils lobenswerth ausgestattet und empfehlen sich durch Schönheit, Dauerhaftigkeit und Correctheit, wovon auch dieses Werk im Ganzen Zeugniss gibt. Dass der Auszug selbst mit Einsicht

varfertigt worden ist, braucht kaum bemerkt zu werden, da er vom Tonsetzer selbst herrührt. Wir haben also nur von der innern Beschaffenheit dieses Oratoriums kurz zu handeln. Wie viel bei Gesangwerken überhaupt auf den Textinhalt, wie viel bei grösseren namentlich auf gut verbundene Situationen ankommt, scheint von Seiten der Componisten noch immer nicht in dem Grade beachtet zu werden, als es die Sache verdient. Sind die Zusammenstellungen des Dichters an sich geistreich und Phantasie belebend, so wird dadurch nicht nur manches Unbedeutende der Musik verschleiert und verschönert, sondern der hoher angeregte Tonsetzer wird auch weniger Unbedeutendes geben; ja die gehaltreich dichterischen Verknüpfungen des Ganzen lassen uns selbst den hin und wieder vernachlässigten dichterischen Ausdruck vergessen. Man übersieht leicht das Kleid, wo die Gestalt selbst, die von jenem nur umgeben wird, in Schönheit und Jugendkraft uns vor die Sinne tritt. Darum sind auch zuweilen manche Texte so äusserst musikalisch, ob sie schon den einzelnen Wortfügungen nach sehr unbedeutend scheinen. Es dürfte noch immer ein höchst nützliches Unternehmen seyn, wenn irgend ein dazu Berechtigter die hauptsächlichsten Auseinandersetzungen über diese Malerei ohne Wortgepränge klar zusammenstellen wollte. Dabei würden vorzüglich Oratorium und Oper gehörig gesondert, eins nach dem andern behandelt und zuletzt beide mit einander verglichen werden müssen. Dass wir uns hier in solche ausführliche Zergliederungen nicht einlassen können, so anziehend uns der Versuch auch sein würde, ist nicht minder einleuchtend, als es uns die Ueberzeugung ist, dass der Text eines Oratoriums am Ersten gewürdigt werden muss. — Einen ohne Vergleich glücklichern Griff hatte der Componist in seinem ersten Oratorium »das Welt-Gericht,« gedichtet von Aug. Apel, gethan. Das vortreffliche Gedicht des in beiden Künsten wohlgeübten und geistreichen Mannes kann als Beweis unserer obigen Behauptung angesehen werden. Es hält durch seine dichterische Haltung die Musik dergestalt zusammen, dass, wurde sie nur nicht verfehlt, schon allein durch hingebendes Anschmiegen an dasselbe auch ein musikalisches Ganzes geliefert werden musste; es blieb

dem Componisten, sich gleichfalls als Dichter zu zeigen, kann etwas anderes übrig, als ein lebhaftes Andeuten und Ausmalen der im Gedicht nothwendig übersprungenen Zwischen- und Uebergangs-Situationen, die der Dichter nur durch die Gruppirungen stillschweigend anregt. Wird das vom Componisten vernachlässigt, so entgeht zwar allerdings der Composition eine der ersten Schönheiten, die, wo sie sich findet, überall am stärksten anzieht, wie das Interessante im Ausdrucke eines schönen Gesichts, so wenig euch jeder gleich sagen kann, worin vorzüglich jenes Anziehende zu suchen ist: wo es sich hingegen nicht findet, wird doch nur selten ein wünschendes Wort darüber verlauthar, weil es sich hauptsächlich darum schwer deutlich machen lässt, da nicht Wenigen ein bestimmtes Verlangen darnach ziemlich abgeht, so sehr sie sich auch durchdrungen fühlen, wenn sie es irgendwo zufällig vorfinden. Das muss namentlich unsere Zeit treffen, die sich leider nur zu sehr verwöhnt zu haben scheint und immer mehr am Einzelnen hält, als dass sie sich zu einer Anschauung des Ganzen erheben mag. Wie sollte man also da noch auf grosse Theilnahme rechnen können, wenn man von der Nothwendigkeit reden wollte, die vom Dichter nicht ausgesprochenen, sondern nur geheim durch die Verbindungen seiner Situationen angedeuteten Uebergänge und leisen Schattirungen durch musikalische Dichtung in's Leben zu rufen! Wir sind überzeugt, dass die Allermeisten solche Anforderungen nur belächeln würden: ob sie Ursache dazu haben, wird und kann nur die Zeit lehren, wie uns die jetzige lehrt, uns dabei nicht weiter aufzuhalten. — Sollte man an der Dichtung des für Kunst und Wissenschaft zu früh verstorbenen Apel noch etwas aussetzen wollen: so würde man wohl zunächst auf die Manchen zu gross scheinende Menge von Chören verfallen. Es wird aber auch Jedem bekannt sein, dass eben hierin Fr. Schneiders vorzüglichste Stärke zu suchen ist. Demnach musste dem Componisten das etwa aufzufindende Mangelhafte in der Verwebung jenes Gedichtes keineswegs zum Nachtheil, sondern zum offenbaren Vortheil gereichen. Von den einzelnen individuellen Ansichten über einzelne Darstellungen jenes Gedichtes kann hier um so weniger die

Rede sein, da sie nicht den geringsten Einfluss auf die Composition selbst haben, deren bedeutenderes Gelingen wir hier hauptsächlich in der Beschaffenheit des Gedichts suchen, so wie wir für das geringere Gelingen dieses Oratoriums keine anderen Ursachen annehmen. Wir haben nun zuvörderst unser Urtheil über das Mangelhafte der Dichtung in dem verlorenen Paradiese kürzlich zu begründen. So wenig wir auch dem Gedanken des Dichters Beifall geben können, dass dem ewigen Sohne im Himmel ein Fest gefeiert worden sei, wodurch ein Engelfürst sich zum Abfalle von Gott habe verblenden lassen, so wenig uns auch der andere Gedanke gefallen kann, dass der Mensch allein (d. h. nur) durch die List des Teufels in's Verderben gezogen werde; so wenig uns auch beides, theils des Biblischen, theils der Sache wegen, als angemessen erscheint: so wenig wollen wir es doch in Anschlag bringen; es mag als gleichgültig betrachtet werden, ob wir gleich den Erzählungen der Bibel nichts beigemischt wünschen, als was sich aus spätern biblischen Begriffen durchaus rechtfertigen lässt. Vorzüglich ist es das Prosaische in der Zusammenstellung des Ganzen und in einzelnen Ausdrücken, was dem Tonsezzer zu grosse, obgleich noch nicht völlig unbezwingbare Hindernisse in den Weg gelegt hat. — So unwillkommen uns dieser Ausspruch auch ist, da wir den Dichter nicht nur persönlich kannten, sondern ihn auch als einen höchst geistreichen und in andern sehr bedeutenden Gegenständen höchst wirksamen Mann ehren: so sind wir unser Bekenntniss doch der Wahrheit schuldig, dessen gründliche Widerlegung uns nur Freude machen würde. Nichts kann musikalischen Dichtungen nachtheiliger sein, als zu grosse Breite. Diese findet sich aber nur zu häufig. Besonders wird sie drückend, wenn sie das lyrische Element zu sehr in den Hintergrund stellt und, statt die Worte aus der Empfindung hervorgehen zu lassen, sich in langen erzählenden Aufschichtungen von allerlei Einzelnheiten gefällt, die Stück für Stück aneinander gereiht werden. Das fällt gleich in der Einleitung des ersten Theils (des Paradieses) auf, wo die vier Erzengel das Menschenpaar begrüssen und ihren Gruss mit Ermahnungen begleiten. Der erste beschreibt des Auges Feuer, der

zweite die Röthe der Wangen, der dritte des Armes Kraft und der vierte den Himmelsblick der Sehnsucht. Darauf folgt ein Engelchor, den gewiss Niemand schön nennen kann:

„Eröffne, Himmel, deine Pforten!
Der Schöpfer kehrt zurück in Herrlichkeit!
Er hat mit seiner Allmacht Worten
Sein Werk, die Welt, vollendet, sich gefreut.
Thut euch fordei auf, ihr ew'gen Pforten!
Niedersteigen zu der Frommen Hütte
Wird der Herr noch, oft in ihre Mitte
Engel senden mit der Gnade Worten."

Wie gehören die vier ersten Zeilen wohl hierher, da das Paradiesespaar von den Erzengeln bereits begrüsst worden ist? Abgesehen davon, worin liegt das Erhebende? Die Zusammenstellung und der Ausdruck der Gedanken macht auch selbst die grosse Verheissung matt. Besonders verfehlt ist der nur durch den Reim erzeugte Ausdruck, der weder Gedanke noch Empfindung ist: »Gott hat sich gefreut.« Ich gestehe, dass diese vergangene (im *Perfect* ausgesprochene) Freude des Allmächtigen für mich etwas Widerliches hat. — In Nr. 3 duettiren Adam und Eva noch gedehnter, als sie von den Engeln begrüsst wurden und eben so stückweis aufzählend. Es würde eine ausgezeichnet lebendige Phantasie des Componisten dazu gehören, wenn nach diesem Texte ein musikalisch wirksames Erzeugnis hätte hervorgehen sollen. Der Schluss des langen Duetts ist zum Glück von gewünschter Kraft und Schönheit. — Darauf heben die Engel an, den Menschen zu erzählen, was im Himmel mit den Abtrünnigen vorgefallen ist. Dass in diesem ermahnenden Berichte der ewige Sohn, und nicht Michael, die Feinde schlägt, schwächt die biblische Erzählung. Michaels Kraft ist dazu völlig hinlänglich. — Dafür erklärt sich Adam »dem Allgütigen zu neuem Dank verbunden.« — Die Engel ermahnen aufs Neue zu steter Liebe des Ewigen, was die Menschen geloben, worauf sie im Duett singen: »Das Tagwerk ist vollbracht aufs Neue« u. s. w. und die Engel singen ihnen ein sehr freundliches Schlummerlied.

Der zweite Theil enthält den Fall. Die Teufel zürnen über der Menschen Glück und über die Schönheit der Erde, die von den Engeln gepriesen wird. — Adam und Eva:

„Herr des All's bleib uns gewogen!
Gutes nur verleih!
Wie des Tages Licht die Schatten,
So zerstreu
Böses, das die Nacht erzogen."

Weder unschuldig noch tief genug. Das Unbesorgte, rein Kindliche, das im Preise Gottes Ruhende ist zu früh dahin. — Nach dem Chore der Engel: »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« gelangt Eva zufällig unter den Baum der Erkenntniss, und wird von den verlockenden Höllengeistern verführt.

Von hier an wird die Dichtung sehr musikalisch, bis zum Ende des zten Theiles. Die Engel trauern über der Menschen verlornes Glück. Adam will Glück und Leid mit Eva unzertrennlich theilen. In einem Doppelchor singen die bösen Engel ihren Triumph, die guten klagen und singen ihre hohen Hoffnungen vom Siege des Guten und von dem, der da kommen soll.

Dritter Theil. Strafe. Die Engel flehen um Milde für die Verführten. Schön. — Dagegen ist das Duett der Gefallenen nicht schön:

„Ja, wir mögen wohl dich nennen
Der Erkenntniss Baum!
Weh, wir kennen
Gutes, Böses! Dies gewonnen,
Das zerronnen,
Wie ein Traum!"

Die darauf folgende Wehklage der Höllengeister steht zu abgerissen, ohne irgend eine auch nur leicht angedeutete Verbindung, die sich auf mehrfache Weise hätte finden lassen. Und wenn sie nur von der glanzvollen Erscheinung der Himmlischen zurückgedrängt worden wäre. Dass der Dichter nicht Gott selbst, sondern Michael fragen lässt: »Adam, wo bist du?« u. s. w. ist sehr

zweckmässig; überall halten wir es für einen Missgriff, wo Gott, der Allmächtige, singend eingeführt wird.

Den folgenden Engelchor finden wir weder deutlich, noch schön auch der Wahrheit ist er ledig:

„Nicht mehr offnen sich des Himmels Pforten,
Weil Gott niedersteigt zu eurer Hütte,
Ach wir treten in der Sünder Mitte
Nicht mehr mit der Huld und Gnade Worten."

Die Ankündigung der Strafen und die Zwischenklagen der Engelchöre übergehen wir. Adam und Eva singen:

„Gnade, Gnad, Erbarmen!
Welch ein harter Schlag uns Armen!" u. s. w.

Die Sünder werden aus Eden vertrieben. Die strafenden Engel trösten, die Menschen sind gebeugt; die Engel ermahnen zu Geduld und Muth und verweisen auf den Retter. Von Nr. 40 an bis zum Schluss erhebt sich der Dichter (die Worte im Engelchore weggerechnet: »und hinweg nimmt Gottes Fluch Gottes Lamm, das der Welt Sünde trug!«) (?)

Und so hat sich nach unserm Urtheil auch der Componist nicht immer erhoben. Der erste Gesang der Erzengel hat zu viele Schlüsse in abstrigenden Toniken, und selbst der darauf folgende Engelchor scheint uns nicht ausgezeichnet. Am meisten jedoch mangelt dem Ganzen der verknüpfende Geist, der das Einzelne durch das Folgende höher hebt. Nicht zu verkennen ist das Wohlgelungene folgender Sätze: Nr. 7 der Engelchor: »Wider die Allmacht ergreift ihr die Waffen?«, der äusserst kräftig und voller Lebendigkeit bis an's Ende gleich schön gehalten worden ist. — Auch der nächste Chor Nr. 9, nach kurzem Zwischen-Recitative: »Hoch im Triumphe getragen« ist von gleicher Wirksamkeit. Das zu kurz deklamirte »zehn« in den Worten: »In seiner Rechten zehntausend Donner« rechnen wir weg; auch dazu wurde der Componist vom Dichter verleitet. — Ganz ausgezeichnet ist der Chor Nr. 11, vorzüglich die stattliche Fuge: »Ihm ist gegeben alle Gewalt.« Sie ist der Glanzpunkt

des Ganzen, drückt aber auch die folgenden Sätze zu sehr nieder bis zum Schlummerchore Nr. 16, das durch seine überaus einnehmende Lieblichkeit überall wohlgefällig wirken muss. — Der zweite Theil, der manches Wohlgelungene aufzuweisen hat, sobald wir die Nummern als einzelne für sich bestehende Musikstücke betrachten, liefert einen klaren Beweis, dass es zu einem ineinander greifenden Ganzen noch lange nicht genug ist, wenn die beliebten Gegensätze (z.B. gut und bos, schrecklich und wonniglich etc.) auch noch so stark beobachtet sind, woran es hier nicht fehlt — Als ausgezeichnet haben wir noch des Chores Nr. 38 besonders zu gedenken: »Strale weit, du flammendes Schwert.«

Dass Instrumentirung und Stimmenführung wohlgeordnet, voll und effectreich sind, brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen. Ueberhaupt treffen unsere Bemerkungen, deren Richtigkeit wir natürlich der Beurtheilung Anderer überlassen, nicht gewöhnt, unsere Ansichten als Orakelsprüche, sondern nur als ehrliche, die Forderung der Kunst liebende und beabsichtigende Meinungen hinzustellen, das Oratorium, als ein Ganzes betrachtet. Wir haben aber bereits erwähnt, dass der grösste Theil der Hörer, weder bei musikalischen noch bei Dichter-Werken, danach fragt. Diese werden auch nach unseren Einwendungen nichts fragen, auch nicht, wenn sie das Werk als Ganzes vor ihren Sinnen vorübergehen lassen. Unbillig würde es sein und nicht mit unserer Meinung übereinstimmen, wenn man, zu freundlich und empfänglich für unsere Andeutungen, das Gesagte auch auf den Clavierauszug ausdehnen wollte. Solche Auszüge sind nicht um öffentlicher Aufführungen des Ganzen willen, sondern höchstens als Erleichterungsmittel beim Einstudiren da. Vorzüglich aber werden sie gegeben, damit man auch in musikalischen Familien-Zirkeln, in Singakademieen und ähnlichen Zusammenkünften solche Werke beliebig benutzen und sich an denselben erfreuen könne. Hier werden sie nun gewöhnlich nicht im Zusammenhange vom Anfange bis zu Ende, sondern nur theilweise vorgetragen. Folglich fallen hier jene Bemerkungen von selbst weg, während das Lobenswerthe der Einzelnheiten bleibt,

ja noch stärker sich hervorhebt, da auch nicht der leiseste Anklang eines höheren Verlangens störend dazwischen treten kann. Und so empfehlen wir denn allen denen, die für solche Musik Sinn haben, diesen wohlgearbeiteten und schon gedruckten Clavierauszug auf das gewissenhafteste.

II.) Betrachten wir dieses neueste Oratorium Fr. Schneiders als ein Ganzes: so ergiebt sich, nach genauer Ansicht der Partitur und nach aufmerksamem, oftmaligem Hören desselben, dass der Componist hier das schönste aller seiner Oratorien geliefert hat. Ja wenn wir die Vortheile, die der Gegenstand und der Text des jüngsten Gerichts gerade den Eigenthümlichkeiten dieses Componisten darbot, als Dinge ansehen, die ihm eigentlich nicht angehören; wenn wir nur das in Erwägung ziehen, was der Tonsetzer für seinen Gegenstand that: so sind wir geneigt, es sogar über das Weltgericht zu setzen. Allerdings hat die Dichtung auch hier das Ihre dazu beigetragen, nicht nur wie sie es überall soll, sondern wie es eben für Hrn. Schn. am vortheilhaftesten scheint. Denn ob wir gleich manchen Einwurf zu begründen uns getrauten: so ist sie doch sichtbar weit vorzüglicher als manche andere der Art, und legt vom Talente ihres Verfassers für diese Gattung ein um so gültigeres Zeugnis vor, da sie der erste Versuch der Art ist, welcher für seine folgenden Erzeugnisse zu sehr erfreulichen Hoffnungen berechtigt. Es ist dem Tonsetzer so viel Zweckmassiges und allgemein Ansprechendes, nicht blos in dem dichterisch Gelungenen, sondern sogar in dem geboten worden, was nach unserer Ueberzeugung einer Verbesserung bedürfte, dass wir dem Komponisten zur Vereinigung mit diesem Schriftsteller nur Glück zu wünschen haben. Es gibt nämlich in allen Zeitaltern gewisse Kunstgattungen, für welche das Zeitalter nicht die gehörige Liebe mitzubringen im Stande ist, weil es in eine Richtung hineingearbeitet worden ist, die von diesem Gegenstande grade so fern steht, dass es die höchste Höhe jener Kunstausstellungen mit dem innern Auge des Gemüths nicht mehr klar zu überschauen, folglich sich auch nicht völlig anzueignen vermag. So dürfte es

unserm Zeitalter leicht mit dem reinen Oratorium ergehen. Gilt ein solcher Ausspruch nie und zu keiner Zeit von Allen, so gilt er doch, ist er wahr, stets von den Meisten. Wir glauben aber unserer Zeit nicht unrecht zu thun, wenn wir behaupten, dass sie sich von der hohen, heiligen Musik entfernt und ihre Neigung mehr der Oper, und selbst in diesem Fache mehr der spielenden und tobenden, als der ernst gehaltenen zugewendet hat. Bei dieser Vorliebe unserer Zeit, ist nun auch in die heilige Musik eine so starke Beimischung vom Weltlichen gekommen, dass in manchen Gegenden das Weltliche vor dem Kirchlichen bei Weitem das Uebergewicht gewonnen hat, und wir haben Messen und Oratorien gehört und durchgesehen, die den Namen derselben gar nicht mehr verdienen. Wenn auch das natürlich gute Gefühl, die Ehrfurcht vor dem Heiligen, es nicht überall gestattet, solche Ausgeburten mit Beifall aufzunehmen: so ist doch schon das Wagestück Einiger, namentlich Schiedermayr's, solche üppig veroperte Stückchen als Kirchenmusiken aufzuführen, ein Beweis von der Entartung heiliger Musik. Wäre das nicht: so würde von Schiedermayr nicht so viel gedruckt worden sein, und wir hätten nicht von manchen, keineswegeз ganz Ungebildeten hören müssen: »die Musik ist doch wenigstens gefällig.« Auch in die Bessern kommt bei solchen Richtungen der Menge wohl der geheime Wunsch, es möchte doch dem Ernste der Reiz des Gefälligen nicht ganz mangeln. Soll nun die Zeit wieder zu dem wahrhaft Erhabenen zurückgeführt werden: so kann das nicht sprungweise geschehen, sondern nach und nach. Selbst in den Componisten und Dichtern unserer Tage liegt, mit wenigen Ausnahmen, eine solche Beimischung, die, wenn auch nicht aus Ueberzeugung, doch aus Gewohnheit und durch die natürliche Lust, der Mehrzahl mit ihren Werken zu gefallen, in sie gekommen ist. Es werden daher die höchsten Oratorientexte in unserer Zeit nur sehr selten gegeben, und noch seltener glücklich gehalten durchkomponirt werden. Es dürfte daher kein übler Rath sein, wenn sich Dichter und Componisten mehr an alttestamentliche Stoffe, als an christliche Oratorien halten und selbst aus jenen Anfangs solche

Gegenstände auswählen wollten, die eine nähere Anschliessung an das Weltliche in sich tragen, da sie der Stimmung der Dichtenden und der Geniessenden vor der Hand am angemessensten ist, ohne sich durch das darin eingeflochtene Zeitgemässe von der innern Wahrheit zu entfernen, die auf jeder Stufe etwas Erhebendes zum Bessern in sich trägt. — In dem vorliegenden Oratorium ist nun ein solcher Gegenstand wirklich gewählt, und schon darum musste er den Gebern desselben mehr gelingen und vom Publikum mit grösserer Theilnahme aufgenommen werden. Auch die Auffassung und Bearbeitung des Dichters und des Componisten sind von der Art, dass sie die Vorliebe der Zeit keinesweges ausschliessen. Die Gegensätze in der Dichtung sind scharf hingestellt, Volksgefühle, die jederzeit gelten, sind im Gange der Handlung erregend ausgesprochen, die Rundung der äussern Form und der Wechsel der Gegenstände sind mehr beachtet, als der still wirkende Geist seelenvoller Verknüpfung zu einem ruhig grossartigen Ganzen, mehr, als jene feste Entwickelung und sichere Durchführung der darin sich zeigenden Charactere. So sehr es nun auch ein Oratorium ist, eben so sehr hat es doch auch etwas Zeitgemässes, etwas — Opernartiges, oder, wenn man lieber will, eine gefällige Beimischung des Weltlichen in sich. Und da dies der Gegenstand selbst bedingt: so stösst es dadurch die Wahrheit eben so wenig, als die Vorliebe unserer Zeit von sich, und wird darum auch überall Eingang finden, wo es nur gegeben wird. Hätte nun der Componist, was wir öfter als ein Erforderniss einer vollkommenen Musikdichtung dargestellt haben, noch die Chöre der verschiedenen Völker, der Juden und der Aegypter, auch in den Klängen der Musik gebührend unterschieden, wie es z. B. schon Händel in seinem musterhaften Samson that; hätte er noch dazu auf manche Sologesänge eine grössere Aufmerksamkeit verwendet und sie reicher in melodischer Kraft und eindringlicher Characterangemessenheit ausgestattet: so würde uns in der That nichts zu wünschen übrig bleiben.

Wir können bei diesem Werke nicht kürzer sein, als wenn wir nur das Verfehlte erwähnen. Vor Allem wünschten wir dem Moses, sowohl in den Worten als in

der Musik, gleich anfangs eine kräftigere Haltung. Die starke Arie des Pharao (Nr. 9) wirkt keinesweges, was sie soll; sie ist zu gesucht, weil sie nicht Erfindung genug hat. Auch an *Mehala's* Solo hätte Einiges, aber auch nur Einiges, tiefer aufgefasst werden können. Ueber gehen wir nun noch einige Kleinigkeiten, die aber dessbalb nicht als zu unbedeutend angesehen werden mögen: so haben wir das Uebrige, also das Allermeiste, namentlich in den Chören, nur gebührend zu rühmen und allen Musikfreunden das wohlgelungene Werk bestens zu empfehlen.

Der Klavierauszug ist schön ausgestattet und, bis auf sehr Weniges und so Unbedeutendes, dass Jeder die Irrung sogleich sehen und verbessern wird, sehr correct gedruckt. Nicht anders verhält es sich mit den einzelnen, sehr wohlfeilen Stimmen. Und so möge denn das treffliche Werk recht Viele erfreuen.

III.) Die Lieder sind in Partitur und in einzelnen Stimmen schon gedruckt, und auf dem Titel stehen die »vier Männerstimmen« schon so schief, als wären sie bereits vom fröhlichen Sorgenbändiger durch und durch erfüllt, oder als wollten sie es versuchen, ob sie noch gut balanciren können, was denn auch in aller Ordnung recht artig geht. Scherzhafte Lieder sind schwerer als ernsthafte, und sehr selten trifft sich's, dass sie einem sammtlich gefallen, weil im Scherz das Subjektive, ja das Locale, eine gewisse Vorherrschaft behauptet. Das Urtheil eines Jeden wird daher Recht und Unrecht zugleich haben können. Wir bescheiden uns in solchen Fällen ganz besonders, verfechten unser Urtheil nicht, lassen es uns aber auch nicht ohne Grund nehmen. Wir rathen also Jedem, selbst nachzusehen, ob unsere Meinung mit der seinigen übereinstimmt, oder nicht. Das zweite (Thurmbau zu Babel) scheint uns vom Dichter und Componisten verfehlt: das dritte dagegen vom Componisten nicht wohl aufgefasst. Die 4 andern gefallen uns, am meisten das erste und das letzte, und wir sind eigentlich genug, um mit einer gewissen Zuversicht zu hoffen, dass dies wohl auch den Meisten so gehen werde.

G. W. Fink.

Der 24. **Psalm**, nach Herders Uebersetzung, in Musik gesetzt von *Fr. Schneider*. 72' Werk.

Part und Singstimmen 2 1/2 Rthlr.
Singstimmen allein 1/2 Rthlr.
Clavierauszug vom Componisten 1 Rthlr.
Halberstadt bei C. Bruggemann.

Auch diese kurze, aber schöne, bekanntlich bei dem zweiten Musikfeste an der Elbe in Zerbst zum erstenmal aufgeführte Composition über den Psalm:

Jehovah's ist die Erd und ihre Fülle!
Der Weltkreis und was ihn bewohnt, u. s. w.

verdient, in gleichem Grade wie die vorhergehenden, empfohlen zu werden.

Rd.

Der Sieg des Glaubens, Oratorium von *J. B. Rousseau*, in Musik gesetzt und dem Singverein zu Aachen gewidmet von *F. Ries*, Mitglied der kön. Schwedischen Akademie. Op. 157. Vollständiger vom Verfasser verfertigter Clavier-Auszug.

Bonn bei Simrock. Clav. Ausz. allein 16 *fr.* — Chorstimmen 9 *fr.* —

Wenn F. Ries in der neuesten Zeit durch die Composition seiner Oper Die Räuberbraut eine neue Bahn betrat, auf welcher er bis jetzt nicht erschienen war, wenn er in dieser sich unbezweifelt unter den neuern Opern-Componisten eine Stelle ersten Ranges erworben, so ist er auch mit seinen Oratorien in wesentlicher Eigenthümlichkeit aufgetreten, von welcher die Freunde der Tonkunst mit grossem Rechte die schönsten Hoffnungen zu hegen berechtigt sind.

Das vorliegende, gedichtet von J. B. Rousseau, hat den Sieg des Glaubens über den Unglauben zum Gegenstande. Wir können uns nicht verhehlen, dass das Gedicht,

als solches, Mangel an Handlung, an innerm Leben hat, dass es kein dichterischer Erguss ist, welcher dem Componisten Mittel zur Mannigfaltigkeit bot, dem überall nur übrig blieb, gewohnlichen Gedanken durch seine Tone einen Werth zu leihen. — Im ersten Theile hören wir, dass die Gläubigen den Ungläubigen gegenüberstehen. Die Gefühle der ersteren in der Verehrung des Herrn werden uns in Chören und mehreren Soli's kund, welche sich fortdauernd in derselben Empfindung bewegen, ohne die Handlung zu fördern. Die Ungläubigen stehen vom Anfang an zum Kampf gerüstet und wir begreifen nicht, was sie abhält, die so lang gedehnten Empfindungen der Gläubigen im mächtigen Zorneefeuer zu storen. — Obgleich dieses im Schlusschor des ersten Theiles sich regsam ausgesprochen, finden die Gläubigen auch im zweiten Theile noch hinreichend Raum zu mahnendem Zuspruch, und so heftig auch der Unglaube dagegen wüthet, so wird die That endlich nur darauf beschränkt, dass ein Wunder gefordert wird, um jenen zu bekehren. Dieses geschieht; des Glaubens Engel, der Liebe Seraph, steigen unter Harfensauseln vom Himmel nieder; — wieder Mahnen und milder Zuspruch — der Unglaube ist besiegt; beide Theile vereinigen sich zum Lobe des Herrn.

So wenig wir geneigt sind, dichterische Gedankenfülle, poetische Wortschönheit und Reichthum des Ausdruckes für die Composition als einzig geeignet zu halten, so müssen wir diesem Gedichte doch gerade Mangel in dem vorwerfen, dessen es zur Composition vor Allem bedurfte: inneres Leben, Handlung, Reichthum im Wechsel der Empfindung und angemessener Wortausdruck für diese. Die einzige dem Componisten gewährte Abwechselung liegt in der verschiedenen Empfindung der entgegenstehenden Elemente, welche aber in sich durch das Ganze zu sehr an Einförmigkeit leidet, um die angedeuteten Mangel weniger fühlbar zu machen.

Bei solcher Armuth seines Textes, müssen wir bewundern, was I. Ries in der Composition desselben geleistet und wie es ihm gelungen, dem Ganzen dennoch die mu-

sikalisch-poetische Seite abzugewinnen. Beide Theile sind durch treffliche Instrumental-Sätze eingeleitet, von welchen uns insbesondere der letzte eigenthümlich angesprochen hat.

Der erstere, *c*-moll, deutet auf die Hingebung der Gläubigen in ihren Gefühlen an der Stätte, wo der Herr geblutet. Es sind sanft klagende Melodien der Blasinstrumente, und unruhige Sextolengänge der Violinen bereiten uns auf das Widerstreben der Ungläubigen vor. Ein Recitativ, (Bass, *Es*-dur,) welches uns beide Theile einander gegenüberstehend zeigt, leitet zu dem weiblichen Chor der Gläubigen, (*Andante*, *As*-dur,) ein, der in einfacher, fast wie Gebet tönender Melodie, dreistimmig eine sehr wohlthuende Wirkung macht, wie dann überhaupt ein grosser Chor weiblicher Stimmen überall angenehm anspricht. Diesem folgt (*Allegro non troppo*, *C*-dur) ein Chor der männlichen Gläubigen, der Glaubens-Streiter, kräftig, auffordernd gehalten. Der Effect desselben erscheint bei der Ausführung durch einen **bedeutenden** Männerchor überall gesichert. Weniger dürfte er sich für eine kleinere Masse eignen, die indess, wie der Componist sehr richtig gefühlt hat, in so einfacher Weise, den Ausspruch des Gefühls eines ganzen Glaubensheeres auch kaum würdig andeuten möchte. Ein Recitativ für Bariton, (*A*-dur,) führt zu dem Duett, (*E*-dur, *Andante*, Tenor und Sopran,) eine einfache, ansprechende Melodie, welche dem Geist der Liebe sich gern anschmiegt, von dem der Text redet. Das *Allegro* schliesst mit dem Chor der Gläubigen, in welchem Alle den Sinn des Duetts wiederholen, und der, mit dem fortgehenden Duett, seine schöne Wirkung nicht verfehlt. Der darauf folgende Chor, *g*-moll, in einfach-ruhiger Haltung, spricht die Beruhigung sehr treffend aus, welche festes Vertrauen im Glauben gewährt. (Wir wissen nicht, ob die Wirkung nicht noch gewinnen müsste, wenn bei den Worten: »Stark ist des Glaubens Macht« das Forte gleich Anfangs und nicht erst bei dem Worte »Macht« einträte, und überhaupt den ganzen Satz bis »gibt Klarheit« etc. beherrschte, da dieses die Zuversicht noch entschiedener aussprechen würde.) Die nun folgende Tenor-Arie, (*F*-dur,) nach einem

kurzen Recitativ, (C dur,) scheint den Beweis zu liefern, dass die durchgreifende Eintönigkeit des Gedichts den Componisten baengt hat. Sie ist gedehnt, und möchte im Ausdrucke fast gesucht erscheinen. Wenigstens wird der ausgezeichnetste Vortrag bedingt, wenn irgend eine gute Wirkung hervorgebracht werden soll. Mit Freude sehen wir im nächsten Recitetiv, (Bass,) die Kraft der Ungläubigen vorgeführt. In diesem müssen wir insbesondere die Einleitung des *Andante*, (Solo für die Bles-Instrumente,) als sehr gelungen bezeichnen. Der Schlusschor des ersten Theiles, (*a*-moll, Chor der Ungläubigen,) gibt uns ein treffendes Bild der wilden Rohheit, welche aus dem Bewusstsein der Kraft entsteht, wenn sie für das Unrecht aufgewendet wird. Ein rechtes Massenstück, dessen Schwierigkeiten, bei tüchtiger Ausführung, den Eindruck sehr erhoben, wie sie für einen kleineren Chor denselben in gleichem Grade vermindern dürften, wo selbst die gigantische Kraftaufwendung der Instrumentation dies schwerlich ausgleicht. (In Aachen war die Wirkung höchst gelungen und grossartig, und wie hätte sie eine andere sein können, wo solche Kräfte in froher Thätigkeit ihre ganze Macht entfalteten?)

Die Einleitung des zweiten Theiles erscheint, als Ouverture, in so fern diese den Inhalt des Folgenden andeutend darstellen soll, vollendet. Die Tonart, *f*-moll, und ihre wechselnden Tempi in bewegter, dann kräftig durchgreifender Melodie, machen uns vollständig mit der Folge bekannt, ohne irgend einen Anklang aus dieser zu enthalten. Nurleise wird das Thema des folgenden Chores der Ungläubigen angedeutet. Wir könnten die Einleitung als Schluss des Werkes hören; sie würde uns in ganz neuen Ausdrucken das sagen, was der zweite Theil enthält. So ist sie ganz, was sie sein soll, und wir halten sie für eine der besten Nummern des Ganzen. Die folgende Sopran-Arie, (*Es-dur*, *Larghetto con moto*, dann *Allegro*,) einer Gläubigen, macht, im Gegensatze zu dem charakteristisch begleitenden Chore der Ungläubigen, eine ganz treffliche Wirkung. Besonders sind auch hier die zu dem Solo-Zusprache einleitenden Instrumental-Sätze ausgezeichnet. Posaunen intoniren hierauf den dreifachen

Chor, (*h*-moll, *Allegro non troppo*,) der in der Zusammenstellung der verschiedenen Elemente des Werkes als dessen Krone erscheint, aber diesen Eindruck auch wesentlich durch die grosse Masse bedingt. Der weibliche Chor der Gläubigen, bittend, flehend (im 6/4-Takte,) dem männlichen Chor der Gläubigen und jenen der Ungläubigen, alle Chore dreistimmig, jener im muthigen Gebete, dieser im gewaltigen Widerstreben, gegenüber, die Männerchore (4/4-Takt,) neben denen sie der weibliche Chor in Trio-len-Form bewegt, — so tritt das Ganze ausserordentlich gross und treffend dem Zuhörer entgegen. Wir werden durch eine eingreifende Verschlingung entgegengesetzter Elemente und Gefühle auf das tiefste angeregt, und wie in dem Eindrucke dieses Chores die Allgewalt erhabener Tonverbindungen uns mächtig anspricht und in uns selbst das gute und schlimme Prinzip wach und zum Streite ruft, so finden wir auch in dem Schöpfer dieser lebendigen Anregung den wahren Genius, der da die Kunst in der ächten Richtung zu dem bewegt, was den Sinn des Guten, Edlen im Menschen fordert. (Unseres Erachtens hat die Composition dieses Chores F. Ries vor Allem zu dem Lorbeer berechtigt, mit dem auch diesesmal schöne Hände seine Stirne bekränzten.)

Hat dieses Chor den Hörer tief ersch[illegible] so redet das folgende *Arioso* (für Alt, *fis*-moll, 6/[illegible]ant *),) wohlthetig, mild und anmuthig zum Herzen. Es ist der natürlichste Erguss eines aufgeregten, in religiös-milder Begeisterung redenden Gemüthes, was, in der reinsten Melodie, uns zu Thränen bewegt. Man gewinnt den Menschen in dem Componisten lieb, der in dieser Weise ein erhabenes Gefühl ausdrückt, was in seiner Seele leben muss, um in solchen Tönen Farbe und Leben zu gewinnen. Der Eindruck dieser Arie auf das Publicum ist durchaus unbeschreibbar. (So viel dabei auch der rührende Gesang und eine herrliche Stimme gewirkt haben, vor allem gebührt dem glücklichen Gegensatze jenes Chores und

---

*) Caecilie XI. Bd. (Heft 42,) S. 180.

dieses *Arioso* die Ehre solcher Wirkung, und F. Ries unser inniger Dank für dieselbe.) Das nun folgende Quartett, (*Allegro moderato*, *B*-dur,) ist in ganz anderm Style gehalten. Es wird in den auftretenden Personen rein dramatisch, und wie in jenem dreifachen Chore eben der ausdruckvolle Gegensatz das Ganze hebt, so tritt derselbe uns hier fast grell vor Augen, indem der ungläubige Stimmführer verletzend in den harmonischen Einklang der andern Stimmen eingreift. Indessen ist der Zwischensatz, (*Larghetto con moto*, *E*-dur,) wieder vortrefflich, und trifft das eben Gesagte vor Allem das Gedicht, was dem Componisten in der Haltung des Stückes keine Wahl liess. Die folgende Bassarie, (*Allegro non troppo*, *g*-moll,) ist charakteristisch, wie der folgende Chor der Ungläubigen, (*Allegro molto*, *e*-moll,) in dem besonders der Chorsatz der Gläubigen, (*Poco Allegro*,) vortreffliche Wirkung macht.

Wir kommen jetzt zum Wendepunkt. Das Wunder bereitet sich vor: »da zog ein Harfensäuseln durch die Luft.« F. Ries lässt das Recitativ, (Andante, *G*-dur,) von Einer obligaten Harfe begleiten. Diese bringt aber die Wirkung nicht hervor, dass unser Gefühl auf eine überirdische Erscheinung vorbereitet werde. Ein Chor von Harfen möchte dazu geeignet sein, und wohl nur die Schwierigkeit, einen solchen zu beschaffen, hat die Anwendung verhindert. Auch das folgende Duett, (*Larghetto con moto*, *As*-dur,) welches die Liebe und der Glaube singen, und welches in seinem rührenden Ausdrucke der oben berührten Alt-Arie zur Seite gestellt werden muss, erhält durch die Harpeggien-Begleitung der Harfe (welche hier fast störend wirkt, daher wir die obligate Begleitung eines guten Flügels vorziehen würden) den Charakter überirdischen Ursprungs nicht, den es haben sollte, um die wunderbare Wirkung zu erzeugen, welche sich sogleich nachher kund gibt. Die Ungläubigen bekennen sich besiegt. Der Chor (Andante, *As*-dur,) leitet zu dem Doppel- und Schlusschor, (*Maestoso*, *D*-dur,) den beide Theile zum Lobe des Herrn anstimmen, der zuerst in würdig feierlicher Haltung die Güte Gottes preisst und dann im Allegro, in rauschen-

der Fuge, ein Hymnus, jubelnd erschallt. Ein kleiner Solosatz, vierstimmig, *Larghetto*, vom Chore leise begleitet, unterbricht noch einmal den Lobgesang, der aber dann im (*Allegro molto vivace*) kräftig, würdig und gross, das Werk beschliesst.

Werfen wir noch einen Blick auf das Ganze, dessen einzelne Theile wir so eben flüchtig betrachtet, so tritt zunächst deutlich hervor, dass F. Ries bei dieser ersten Composition solcher Art von dem in den klassischen Meisterwerken der Gattung vorgezeichneten Style des ersten Oratoriums im Allgemeinen abgesehen hat. Wie das Werk eines Theils an das Strenge, Gehaltene der Gattung hinstreift, zu der es sich dem Namen nach bekennt, so tritt es andern Theils kühn in das Feld der Concertmusik. Der Hauptcharakter des Oratoriums ist aber streng contrapunctische Bearbeitung, und wenn gleich F. Ries in einzelnen Theilen den trefflichsten Beweis gegeben hat, dass er auch in dieser Schreibart Meister ist und sich in Handel, Mozart, Beethoven, herrliche Vorbilder gewählt und den classischen Werken des strengen Styles ernstes Studium gewidmet hat, so glauben wir doch, den Glauben aussprechen zu dürfen, dass sein Werk durch eine im Ganzen streng gebundenere Schreibart, an Grossartigkeit um vieles bereichert sein würde. Wir haben nicht die Absicht, die allgemeine Zulässigkeit der Ansicht, nach welcher F. Ries bei der Auffassung und Ausführung der sich selbst gestellten Aufgabe verfahren ist, besonders zu erörtern, da dieselbe zunächst in dem Glauben begründet sein mag, dass der streng ernste Oratorien-Styl mit dem jetzigen Zeitgeschmacke wenig übereinstimme, diese Erörterung uns aber weiter führen müsste, als dieselbe in unserer Absicht lag. Wenn wir uns darauf beschränken, das eben Gesagte als eine individuelle Meinung hinzustellen, so erkennen wir auch, dass die Bearbeitung des Ries'schen Oratoriums uns eben eine bestimmte Eigenthümlichkeit seines Strebens deutlich macht, welches wir mit inniger Achtung begrüssten, ohne für die Früchte desselben ein Mehres, als die eben in unserer Meinung begründeten Wünsche, an den Tag zu legen. Können wir, mit dieser vertraut, das Orato-

rium, »der Sieg des Glaubens« unter den angegebenen Modalitaten den älteren klassischen Oratorien der allverehrtesten Tonmeister und den neueren, welche in jenem streng contrapunctischen Style gearbeitet sind, nicht geradezu beigesellen, so mag es neben andern ähnlicher Art, z. B. mit Fr. Schneider's Oratorium »das verlorene Paradies« in manchen Theilen desselben, jenem als Beweis entgegenstehen, dass auch in Tonweisen, wie sie unserer Zeit und dem herrschenden Tongeschmacke angemessener und eigenthümlich erscheinen, das Erhabene und Würdige dargestellt werden kann. F. Ries hat uns deutlich gezeigt, dass er auch im strengen Style schaffen kann und gewiss die Schwierigkeit nicht verkennt, in Compositionen dieser Art die dramatische Klippe zu meiden.

In andern Beziehungen ist das Werk nur als vortrefflich und hochst gelungen zu betrachten und anzuerkennen. Die Erfindung der melodischen Verbindungen, sei dieselbe auch nicht gerade überraschend neu und originell, ist in der F. Ries eigenthümlichen Weise, sowohl in Rücksicht der fliessenden und zweckmässigen Immitation, als hinsichtlich der besonders gehaltvollen Instrumentirung, im hohen Grade ausgezeichnet. Die Modulation ist fliessend, verständlich und hochst affectvoll. Erscheint sie hie und da gewagt oder gesucht, so findan wir dies nur an der rechten Stelle, wo Ries die Absichtlichkeit klar ausspricht und durch sie ganz herrliche Wirkungen erzeugt. Er zeigt auch hier, wie vortrefflich er es versteht, eine Hauptidee durchzuführen, wobei er die Neben-Thamata so geschickt zu verweben weis, dass jener ersteren nicht nur nichts entzogen wird, sondern sie eine hochst anmuthige, oft hinreissende Reichhaltigkeit erhalt.

Die Instrumentirung tritt überall als unübertrefflich schön, reizend, durchdacht hervor, und wir bewundern die tiefe Kenntniss, welche der Componist von der Eigenthümlichkeit seiner Mittel besitzt, und die sich in den oft bezaubernden, herrlichen, das Gefühl des Zuhörers wohlthuend ergreifenden Gegensätzen in ganzer Fülle entwickelt. Die Instrumentirung gibt dem ganzen Werke

ein Leben und eine jugendliche Regsamkeit, welche uns mit Bewunderung erfüllt und das Anhören des Werkes zu einem grossen, wohlthätigen Genusse macht. Unter diesen Beziehungen wird auch die Total-Wirkung des Oratoriums grossartig und trefflich. Man erkennt mit innigem Wohlgefühl den würdigen Meister, Schüler des verewigten Beethoven, dessen Freude und gerechter Stolz unser F. Ries schon in seinem Leben gewesen.

Möge deshalb der Niederrheinische Meister auf dem so trefflich betretenen Wege fortfahren, durch seine Tonwerke die musikalische Welt zu erfreuen und zu bereichern, in der vor allen der grosse Niederrheinische Pfingst-Musik-Verein berechtigt ist, die Theilnahme und Liebe stets wachsen zu sehen, welche er seinem F. Ries so vielfach bewährte.

Dr. Aab.

Händel's Samson,

in Cassel zum Besten der Armen aufgeführt.

Gross war das Elend der Armen auch hier, im Verlaufe dieses, an Dauer und Härte jenem von 1740 ähnlichem Winters; grösser aber noch der Beystand, so dass der patriotische Sinn des Einwohners in demselben Grad erglühte, als die Eismasse des Erstarren des Nothleidenden herbeyzuführen drohte. Da war denn vom Fürsten herab, der die mildesten und höchsten Gaben spendete, die Nothleidenden mit Speise und Trank und Feuerung väterlich versorgte, kein Stand, ja selbst kein Alter, von dem nicht die rührendsten Beyspiele eines, für das Wohl und Wehe des Nächsten laut schlagenden Herzens zu verkünden wären.

Da lasen wir denn auch in unsern öffentlichen Blättern eine Ankündigung des *Wiegand*schen Ge-

sangvereins, in welcher er, mit den wenigen Worten: „Da in unserer theuern Vaterstadt das Wohl- „thun überall an sein schönes Geschäfte geht, so wol- „len auch wir nicht ferne stehen“ die Aufführung des Samson von Händel, zum Besten der Armen, anzeigte. — Die schöne Handlung erfreuete sich eines ungetheilten Beyfalls, und vermehrte die Armenkasse mit 184 Thalern.

Unerschöpflich ist die Quelle, welche die Bücher des alten Testamentes den Künsten, vorzüglich aber der Dicht- und Tonkunst, darbieten, und es sind wenige ihrer Söhne, die nicht mit Entzücken aus ihr geschöpft haben. In der Ehrfurcht, mit welcher die Welt jene wundervollen Thaten in Wort und Klang vernimmt, in der Achtung, welche sie dem Künstler zollt, dem es gelungen, sie an ein, für Tugend und Religion schlagendes, Herz zu legen, erkennen wir ihren Dank.

Beides, Ehrfurcht und Achtung, wurden besonders Händel zu Theil, der den grössten Theil seines Lebens und seiner Kunst der heiligen Schrift widmete. Der Britte, unter dessen Aegide er seine reiferen Jahre verlebt, der Britte, der ihn, bey dem Tode seiner 80jährigen Mutter, durch einen bittern, nicht versiegenden Thränenguss erblinden sah, ihn desshalb als Künstler und Mensch gleich erhaben fand über Tausende, begrub den grossen Todten neben seine Könige und Helden, und in den Marmor seines Monumentes eingegraben lesen wir die Worte: „Er starb am Charfreytag.“ — -

Aber diesem grossen Meister der Töne war es auch besonders aufbewahrt, durch das Studium musikalischer Anklänge der Israeliten, uns Tonfolgen zu geben, welche der hebräischen Poesie, demnach auch ihrer Musik analog, also nur dem hebräischen Volke eigenthümlich sind. Die Möglichkeit dessel-

ben bezeugt selbst Herder, in seinem Anhange zum Liede der Debora. Sind doch Nationalgesange auch allzeit Kinder des Enthusiasmus für das Vaterland; und pflegt doch mit dem Verlust eines Gutes sein Werth sich erst zu steigern; daher denn leicht zu folgern seyn möchte, dass, wenn gleich Judea versank, das israelitische Volk, mehr denn jedes andere an den Gebräuchen seiner Väter hangend, seine Nationalgesänge, welchen Abänderungen sie auch bis auf unsere Zeiten unterworfen gewesen, doch nicht ganz verloren hat. Was daher die Skepse, was selbst Intoleranz dem entgegenredet: es hat nur dazu beygetragen, den Glauben an die nicht völlig untergegangenen Urgesänge der Hebräer mehr noch zu bekräftigen; denn, wo kein Widerspruch ist, da bedarf es keines Beweises. Wenn daher Forkel, in seiner Geschichte der Musik, den unumstösslichen Grundsatz, dass die Sprache eines Volkes die Mutter seines Gesanges ist, keck verböhnend, der israelitischen Musik den Stab bricht, so lassen wir das dahin gestellt sein. Forkels Partheysucht rücksichtlich der Tonkunst, mehr aber noch das Unbegreifliche, dass er seine Ideen über die Musik der Hebräer durch einen jüdischen Renegaten zu bekräftigen sucht, sprechen ihm hier, und zwar hinlänglich das Urtheil.

Der 137. Psalm erzählt, dass die Babylonier den Israeliten zu singen geboten. Wer den Charakter des Egyptiers kennt, wird sich überzeugen, dass nicht leicht der Spott aus ihm rede. Man fordert aber eben Niemand zum Gesange auf, der durch denselben unser Ohr beleidigt. Es erzählen uns die Chronisten, dass die Israeliten während ihrer Gefangenschaft die Liebe zur Musik keinesweges verloren, im Gegentheil sie zur Linderung ihrer Traurigkeit angewendet haben. Warlich! ein Volk, das der Musik diese Kraft zuschreibt, muss bereits auf einer hohen Stufe musikalischer Cultur stehen. Selbst noch im Buche Esra (Kap. 2) finden wir, dass die Israeliten, bey ihrer Befreyung aus dem Sclaven-

joche, einen Chor von beynahe 300 Sängern mit nach Jerusalem gebracht; und einige Jahrhunderte später nahm Judas Makkabäus sich der völligen Wiederherstellung des, mit Gesang und Saitenspiel so eng verbundenen, Gottesdienstes an. Forkel will endlich noch aus dem jetzigen Kirchengesange der Israeliten argumentiren, dass ihre Musik nicht von Belang sey, und vergisst dabey, dem nächsten christlichen Gotteshause in dieser Rücksicht seine Aufmerksamkeit zu widmen. Ist aber die gesammte Musik eines Volkes deshalb tadelhaft, weil seinem Kirchengesange die gehörige Würde fehlt? —

Reden wir von der Musik unserer Urväter, so kann einer harmonischen Tonfolge nicht gedacht werden, da wir selbst kaum ein Jahrhundert im Besitz derselben, mit ihrer Grammatik aber heywei-tem nicht am Ziele sind. Demnach kann hier nur von Melodie die Rede seyn. Das alte Testament (1. Buch Samuels, Buch der Könige, u. s. w.) berichtet, dass die melodischen Tonklänge der Israeliten grösstentheils von Jungfrauen und Knaben ausgeübt, demnach Würde und Kraft auch mit Lieblichkeit und Milde gepaart wurden. Was wir von dem Gesange der Miriam, Debora, des Sohnes Isai, u. A. lesen, führt den Beweis davon. „Lass deinen Sohn „bey mir bleiben, denn er hat Gnade gefunden vor „meinen Augen," sprach Saul zu Davids Erzeuger. Und wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm. Mit ähnlichem Ruhme vollendete hier David, was Orpheus, was Amphion gethan. Melodie demnach, und nicht Harmonie auch, war es, die des Israeliten wie des Griechen Poesie begleitete; und Anklänge der Erstern wieder aufgefunden zu haben, dies bezeugen die meisterhaften Tondichtungen Händels. *)

*) Nur allein Schulz, als Componist der Athalia, kann hier Händel zur Seite gesetzt werden. *Rf.*

Besonders laut aber redet davon die Composition des Milton'schen Oratorium Samson, in welchem der Dichter nicht die Schwäche seines Helden, vielmehr seinen tiefen Gram über sie, und seinen freywilligen, folgereichen Versöhnungstod, in hehrer Kraft dargestellt, Händel aber dem allumfassenden grossen Britten sich zur Seite gestellt: Beyde Sieger im Wettstreite.*)

Auf einen Standpunkt gebracht, der dem Frivolen seinen eigenen Platz aufbewahrt, und nur den höhern Zweck der Kunst zu erreichen strebt, konnte es nicht fehlen, dass der treffliche Gesangverein des Herrn Wiegand das Händelsche Meisterwerk in seiner ganzen Vollendung vortrug. Gefühle der Religiosität im Menschen zu erwecken, ihn von den bestrickenden Täuschungen der Welt zu dem Gedanken an die Vergänglichkeit irdischer Dinge zu geleiten, solch Unternehmen sollte hoch belobt und belohnt werden vor allem Volke. Unserm Vereine konnte kein schöneres Lob zu Theil werden, als die angestrengte Aufmerksamkeit und die Stille, welche über das Ganze sich erstreckten. Es gestanden sich die Zuhörer allgemein, dass sie eine solche Aufregung religiöser Gefühle noch nicht gekannt. Ergreifend war die Todtenstille, welche in dem grossen Saale herrschte, bey dem vollendeten Liede und Chor: »Ihr Söhne Israels klagt« u. s. w., welche dem Ganzen eine der schönsten Conclusionen gegeben. Hier ward die grosse Wahrheit des verewigten Jean Paul Richter laut verkündet: »Wenn der Geist sich erhebt, sinkt der Körper in den Staub;« weshalb denn auch, an den Platz formeller Beyfallbezeugungen, hier eine weit wichtigere Belohnung eintrat, die sich wohl fühlen, aber nicht sagen lässt. Seine Belohnung fand der edle Verein

---

*) Der Clavierauszug dieses Oratoriums ist bei N. Simrock erschienen. *Rd.*

auch in den Thränen des Dankes, die von den Wangen der Armen flossen, denen er hier, mit liebevollen Händen und so willig, Hülfe brachte.

Es ist dieser Gesangverein einer der trefflichsten, da seine Mitglieder, fast sämtlich, auf einer hohen Stufe musikalischer Cultur stehen. Der Raum will mir nicht, weniger noch die Zeit, selbst auch die hohe Achtung, die ich für ihn und seinen Stifter im Herzen trage, vergönnen, eine weitere Beschreibung des Innern desselben hier aufzustellen. Bescheidenheit ist, wie aus Allem hervorgeht, sein Hauptbestreben. Indess nenn' ich die, welche im Samson, nächst den meisterhaften, wie von ein und derselben Stimme gesungenen Chören, die Partieen der Mica und des Samson, der Delila und des Manoah sangen: Es waren Fräulein Sophie von Motz, Herr Schmelz (Calculator beym K. Generalkriegsdepartement), Fräulein Dunker, und Herr von Dittfurth.

Möge der, gleich dem verewigten Fasch, seine angestrengte Aufmerksamkeit der Produktion alterthümlicher Meisterwerke der Kirche widmende, möge der sachkundige und rastlose Vorsteher dieses Gesangvereins, Herr Wiegand, der uns für so manches matte Produkt der Ton- und Dichtkunst neuerer Zeiten entschädigt, unsern Dank besonders empfangen, dem sich die Bitte anreihet, in seinem so schönen als folgereichen Unternehmen fortzufahren! Mögen aber auch alle die lobenswerthen Mitglieder dieses, dem ersten und wahrhaften Theile unserer Kunst, der Kirchenmusik, sich vorzüglich widmenden Vereins, ihm stets treulich zur Seite stehen!! —

Cassel im Febr. 1830

Dr. Grosheim.

I.) Zehn deutsche **Lieder** mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *W. L. Toeche.* Op. 2. Berlin bei Schlesinger

II.) Sechs **Wanderlieder** von *W. Muller*, in Musik gesetzt von *Theodor Fröhlich.* 2. Werk 1. Heft. Berlin bei Wagenführ

I.) Die neuere Composition erschöpft sich in Liedersammlungen, worunter die mehrsten sich eben so wenig durch Auswahl der Worte als durch vorzüglichen Gesang auszeichnen. Um so mehr thut es wohl, unter der Menge die seltenern zu finden, die ihrer eigentlichen Bestimmung, den Freunden der Tonkunst eine gemüthliche Anregung zu geben, ohne ihren Geschmack durch schale Melodien und schlechte harmonische Begleitung zu benachtheiligen, auf eine genügende Weise entsprechen. *Toeche* gehört zu den wenigen, die den ansprechenden Worten eines lieblichen Sängers die einfachste und angemessenste Gesangweise zu geben versteht. Gleich des ersten Liedes Melodie: Schwimme, Schiffchen, schwimme, worin der Gesang nicht über die Quinte des Browns Haupttons sich erhebt, ist ein Muster von Einfalt und Anmuth. Nicht weniger anmuthig und zum Sprechen sinngetreu sind die folgenden mit ihrer angemessensten Begleitung, bis auf die geniale und kraftvolle deutsche Freiheit, deutsche Liebe, deutsche Treue, womit der letzte Gesang verhallt.

II.) Kunstreicher, aber darum von der preiswürdigen Einfalt des natürlichen Ausdrucks nicht entfernter, sind die sechs Wanderlieder von *Fröhlich.* Was liess sich von dem tonkundigen und durch und durch gefühlvollen Gesangmeister nicht erwarten, der mit Zelter in die Schranken zu treten vielleicht einzig unter den jetztlebenden Coryphäen des Gesanges sich nicht bedenken darf. Herz und Seele des Meisters erkennt man schon in der Wahl der Worte. Sein Ausdruck begeistert und verklärt sie, und die mitlispelnde Harfe der Begleitung folgt dem Wogendrange des Gefühls durch alle Accorde, die von keinem andern, als dem innigen Vertrauten der Gemüthlichkeit, gefunden werden konnten.

Wenig davon zu sagen und dem Gefühle selbst die Wirkung zu überlassen, scheint die würdigste Lobrede zu sein.

Horstig.

W o r t e

gesprochen

bey Eröffnung meines Vortrags über die Allgemeine Geschichte der Musik,

von

Dr. *G. G r o s h e i m*

in C a s s e l.

Die Geschichte, mit welchem Gegenstande sie sich auch befassen mag, spricht allzeit das richtigste Urtheil über ihn aus, und setzt uns bald in Kunde, ob wir uns demselben nähern, oder ihm den Rücken kehren werden.

Es hat aber die Geschichte der Künste seit Jahrtausenden bewiesen, und wird zu beweisen nicht aufhören, dass sie ein wohlthätiges Geschenk der Gottheit sind, geschaffen, den Menschen seiner Rohheit zu entnehmen, und mit der Kultur seines Geistes, die seines Herzens zu vereinigen.

Indessen sehen wir die Tonkunst weit schneller und mächtiger sich verbreiten, denn die anderen Künste, ihre Schwestern. Von einem Pole zum andern hat die Tonkunst ihren Wohnsitz aufgeschlagen, und selbst da, wohin noch k e i n e a n d e r e Kunst gedrungen ist. Es mahnen uns die Weisen des Volkes vorzüglich, dieser Kunst zu huldigen, und warnen uns vor dem Manne, dem solche allgemeine Sprache der Empfindung fremd geblieben.

Forschen wir nach der Ursache dieses Vorzugs, so ergiebt es sich bald, dass er darin besteht, dass die Tonkunst nicht, gleich der Malerey und Soulp-

Treten nun hierzu die verschiedenen Charaktere des Menschen. Hier ein Phlegma, das weit entfernt ist, die Herleitung einer Sache zu erforschen; dort die rastloseste Thätigkeit, alle Wesen in ihrem Urstoffe zu schauen; eine Unmacht, die vor der Tiefe eines Baches zurückschreckt, und wieder ein Muth, dem tiefen Meeresgrunde die Perle zu rauben. Und so sehen wir denn die traurigen Söhne des Phlegma und der Unmacht, beym Anschauen eines Gemäldes mit der Farbenmischung, beym Anhören auch des besten Tonstückes mit dem Gewirr der Klange, hinlänglich zufrieden gestellt, ja entzückt selbst, wenn anders die Schwäche einer Entzückung fähig ist.

Hat nun aber die Kunst für Alle, selbst für die auf niederer Stufe des Erkenntnisses, sorgen wollen, so will sie doch auch dahin trachten, dass die höhern und höchsten Stufen ihrer Leiter betreten werden, damit sich ein nothwendiges Gleichgewicht gestalte: dies Bestreben jedoch wird, in Betreff der Tonkunst, nur zu häufig verhindert durch jenes Heer von Kunstverderbern, welche wir unter dem trüglichen Namen „Virtuosen" kennen, — durch Tonbildner, die ohne hochzeitlich Kleid herein treten, und solche, denen die Musen abhold geblieben, weshalb sie mit selbst geschaffener Regel den kalten Stein an unser warmes Herz zu legen trachten, — endlich durch eine oberflächliche Kritik, die nur zu oft allem reinen Gefühle Hohn spricht. —

Wer erkennt nicht in dieser Kluft, die den Tonkünstler trennt von der Tonkunst, jene, welche die Reformation trennt von dem Reformator!! —

Bangen wir indessen nicht! So wenig die Sonne aufhören wird, den Nebel zu bekämpfen, so wenig Apoll seine Macht über den Phyton aufgehen wird, eben so wenig werden Dogma und Trugkunst uns trennen von der reinen allbeseligenden Wahrheit.

Tragen wir jedoch auch das Unsrige dazu bey, den Tempel unserer Gottheit in seinem Glanze zu erhalten! Locken wir deshalb diejenigen nicht an unsern Heerd, die der Grieche streng von dem seinen verbannte. Würdigen wir die nicht. unserer besonderen Aufmerksamkeit, über welche die christliche Kirche den Bann ausgesprochen, da sie, neben der Kunst, auch die Moralität gefährden. Flechten wir dem keine Kränze, dessen Meropenleben eher noch dahin welkt, denn diese. Fügen wir, endlich, unser Urtheil nicht zu dem einer Welt, die auf das Geheis eines Dritten die Farbe wechselt! — Dies, m. H.! sind die Mittel, den gesunden Baum vor schädlichen Auswüchsen befreiet, und das Gedeihen goldner Früchte befördert zu sehen, welche uns die reine, keusche Kunst der Töne so willig spendet.

Lassen Sie uns, m. H.! auch nicht, wie die Söhne des Oberflächlichen, in den Buchten eines Landes anlegen nur, um von da über die Produkte desselben und die Sitten und Gebräuche seiner Einwohner zu reden! Bestehen wir vielmehr die Landung selbst, damit die Gegenstände uns näher treten, und wir vertraut mit denselben werden mögen.

Was aber könnte wohl vorzüglicher geeignet seyn, solch gutes Vorhaben zu beschleunigen, denn

die Kenntniss der Geschichte der Musik, mit der zu befreunden Sie, m. H.! sich jetzt vereinigen wollen! —

Die Geschichte will das Vergangene, der Gegenwart, wie der Zukunft selbst, zur Unterweisung aufstellen, den Quell will sie auffinden, und ihm nacheilen, bis dahin, wo er zum Strome, zum Meere wird. Ein Schauspiel beständiger Revolutionen darstellend, die Alles mit sich fortreissen, will sie, mit Argusaugen, selbst den verborgensten Winkel erspähen, damit vermieden werde, was ihren Umfang leichtsinnig zu beschränken, ihre Treue verdächtig zu machen droht.

Und so, m. H.! wird auch uns die Geschichte der Tonkunst, von deren Keime bis zur Frucht, von ihrem Entstehen bis zu der Allgewalt hingeleiten, in der die Mächtige vor uns steht.

Wir werden die Tonkunst, an den Altären Egyptens und Judäas, ihre zarten Erstlinge opfern, bald aber mit Erstaunen sehen, wie sie, in ihrem so schnellen als kraftvollen Laufe, dem Griechen bereits Mittel geworden, neben der Gottesfurcht, auch Durst nach Ehre, Standhaftigkeit im Unglück, und Begriffe der wahren Schönheit zu erwecken: zur vollendeten Erziehung eines Bürgers ihm der nothwendigste Bedarf. Und wenn gleich Aegypten und Judäa, Griechenland und der römische Staat versinken, und Künste und Wissenschaften flüchten, werden wir sehen, wie ihnen ein ruhiges Asyl zu Theil geworden, aus dem sie bald, in neuer Kraft

wieder hervorgehend, die Welt mit Erstaunen erfüllen über das kaum Geahndete. Denn, ein Dankopfer der rettenden Gottheit, widmet bald die fromme Christenschaar die ersten Früchte wieder auflebender Tonkunst dem Altare des unbekannten, einzigen Gottes. Damit aber ihre Opfer wohlgefälliger noch seyn mögen, und der reineren Lehre ein höherer Dank bereitet werde, gesellt sich bald zur Melodie des Hymnus die Kraft erhabener Harmonieen, fest gegründet, wie der Bau des Himmels selbst.

Zu diesen drey Hauptperioden der Tonkunst, welche ihre Kindheit, ihr Jünglingsalter, und ihre männliche Reife bezeichnen, fügt die Geschichte noch ihre Wirkungen; es werden diejenigen Tonhelden genannt, deren Werke das glänzende Siegel der Vollendung tragen; und da sie mit dem Wahrhaften zugleich das Angenehme verbinden soll, will sie auch die schönern Produkte der Kunst zergliedern und würzen mit der Erkenntnisslehre des Schönen und Erhabenen.

Und so alle ihre Mittel dazu aufbietend, will uns die Geschichte der Musik bis dahin geleiten, wo wir, den Kern von der Schaale zu trennen, uns inniger mit der Tonkunst zu befassen und keinen anderen Zweck in ihr zu erkennen vermögen, als den: Gute Gefühle im Menschen zu erwecken, zu nähren, zu befestigen.

Cassel. Januar 1830.

Bemerkungen

über den

behaupteten climatischen Einfluss auf die menschlichen Stimmen.

Cäcilia XI Bd II Ht S 1.

Wenn es auch wahr seyn sollte, dass in der Nähe des Wendekreises und in der Nachbarschaft des Aequators die organische Natur einen grössern Aufwand von Kräften, bezüglich der Ausbildung der Formen und der Ausmalung der Farben, kund thut, und die gesammte Pflanzenwelt weit üppigere Bilder dem Auge darbietet, und das Thierreich solche Geschöpfe hervorbringt, deren Grösse, (?) Lebendigkeit, Kraft (?) und Schönheit alle Wesen, (?) welche näher gegen die Pole zu geboren werden, weit hinter sich lässt, wie der Verfasser jenes Aufsatzes behauptet (wogegen aber doch noch Manches eingewendet werden kann): so ist dies gewiss unrichtig in Bezug auf die Veredelung der Formen und die geistige und körperliche Ausbildung der Menschen. Denn sonst müsste der Verf. auch behaupten, dass z. B. der Neger von edlerer Bildung und mit mehr Geistesfähigkeiten begabt sey, als die Bewohner der gemässigten, den Polen sich nähernden Zonen.

Es bilden sich dort nur diejenigen Thiere und Gewächse vollkommner aus, die für jene Gegenden geschaffen sind; dagegen werden in den

gemässigten Himmelsstrichen diejenigen Thiere und Gewächse ebenfalls vollkommener, die daselbst einheimisch sind, — selbst bis zu den Polen; und diese werden sich nie in den heissern Zonen veredeln, sondern vielmehr, wie die Naturgeschichte uns lehrt, nicht einmal bis zu ihrer gewöhnlichen Ausbildung gedeihen.

Der jenem Aufsatze vorangestellte Satz ist also schon im Allgemeinen nicht haltbar, — in Bezug auf den Menschen aber durchaus nicht anzuwenden; am wenigsten in Bezug auf die feinere Ausbildung seines Stimmorgans.

Denn erstlich ist es erwiesen, dass nicht in den heissern Zonen oder in der Nähe des Aequators die edelsten menschlichen Gestalten zu suchen sind, sondern gerade in den gemässigten.

Zweitens ist es nicht erwiesen, dass in einem heissen Clima sich das Stimmorgan anders und für den Gesang besser ausbilde, als in einem kältern. (Auch bei Thieren kann dies nicht der Fall seyn; denn so viel Rühmliches wir z. B. von dem schönen Gefieder der Vögel in den wärmern Zonen lesen und an den zu uns gebrachten sehen, so wenig Gutes hören wir von deren Gesang.) Warum sollte auch da, wo sich der ganze menschliche Körper schöner, grösser und zarter ausbildet, wie dieses bekanntlich in den gemässigten Zonen der Fall ist, das Stimmorgan zurück bleiben und für den Gesang weniger brauchbar werden?

Drittens ist nicht erwiesen, dass die Luft in einem vom Meere umflossenen Lande »durch das häufige Wehen der schon etwas abgekühlten Südwinde von der Seeseite und durch das Hinausströmen der Landwinde,« dem Ausbilden des Stimmorgans, um durch dasselbe einen schönen Gesangton hervorzubringen, hauptsächlich zuträglich sey. Im Gegentheil, man nimmt ziemlich allgemein an, dass die Seeluft, die leicht Erkältungen herbeiführt, dem Stimmorgan eher schädlich, als nützlich werden kann.

Wenn daher der V. der Meinung ist, Italien sey das einzige Land auf der ganzen Erde, welches das günstigste Clima für die menschlichen Stimmen habe, weil es, »gleich einem Erd-Arm, weit in den Ocean hinaus seine Finger streckt und, auf beyden Seiten noch von Wellen umspült, die milden Hauche der Seeluft empfängt:« so ist dieses immer noch sehr zweifelhaft. Auch ist diese Behauptung mit dem zuerst aufgestellten Grundsatze, nach welchem die Nähe des Wendezirkels u. s. w., also der Einfluss der wärmern Luft, das Stimmorgan zur höchsten Vollkommenheit bringen soll, nicht im Einklang.

Wie viele Länder giebt es nicht, die eben so nahe am Aequator liegen, dasselbe herrliche Clima haben wie Italien, ja sogar ebenfalls vom Meer umflossen sind, und eben so wenig »von jener grossen Lebens-Consumtion, die unter den Graden der Mittagslinie unvermeidlich eintreten muss, im geringsten gefährdet werden,« von denen man keineswegs hört,

dass ihre Bewohner ausgezeichnete Stimm-Organe hätten.

Die Ursache also, warum gerade in Italien so viel und meistens gut gesungen wird, mag wohl in etwas ganz Anderem gesucht und gefunden werden, als in seinem Clima; und die Parallele, die zwischen Teutschland und Italien, in dieser Hinsicht, gezogen ist, scheint, wie sie hier gegeben wird, unstatthaft, so sehr sich auch der V. bemüht, die Teutschen in Anschung der Gesangsanlage gegen die Italiener zurück zu setzen, und Alles aufsucht, was zu Gunsten seiner Meinung spricht.

Wir wollen keineswegs leugnen, dass Italien ein mildes, herrliches Clima besitze; wir wollen zugeben, dass die üppige Vegetation in jenem Lande ihren Bewohnern leichter ein behagliches Leben verschaffe, als dem Teutschen das seinige, zugegeben sogar, dass es dem Italiener in seinem Clima leichter werde, sich vor den Einflüssen der Witterung auf seine Gesundheit zu schützen, und dass es ihm daher auch leichter werde, seine Stimme gut zu erhalten; wir wollen alles Uebrige zugeben: den wohlthätigen Einfluss, den der Genuss der süssen Früchte auf die Stimme hat; die Mässigkeit der Italiener im Essen und Trinken, (die übrigens nichts mit dem Clima zu schaffen hat und auch dem Nordländer gut zu Statten kommt,) seine vorsichtigere Heizung der Zimmer, seine zweckmässigere Bekleidung des Körpers, seine Enthaltsamkeit im Tabakrauchen, den Wohlklang seiner Muttersprache; ferner dass »alle

gesangfähigen Wesen mehr zum Singen geneigt sind, wenn sie eine helle, heitere, wolkenlose, blaue Himmelsdecke anlächelt, u. s. w. — aber dass der Italiener ein anders und besser gebildetes Stimmorgan dadurch erhalte, das kann nicht zugegeben werden, denn es folgt nicht absolut daraus.

In jedem Clima, wo die Menschen gesund, stark, gross und wohlgebildet emporwachsen, muss sich auch das Stimmorgan so gut und vollkommen ausbilden, als es der Schöpfer in den Organismus gelegt hat, und dieser kann nur durch Krankheit oder Missbildung verändert erscheinen. Es ist bekannt, dass die reinste Luft, selbst im Winter, dem Menschen am zuträglichsten ist und ihn, auch ohne mit balsamischen Düften geschwängert zu seyn, gesund erhält: warum sollte man annehmen, dass eine so geschwängerte Luft besser sey, und besonders, dass sie, vielleicht mit der feuchten Seeluft vermischt, nothwendigerweise das Stimmorgan zur Hervorbringung eines schönen Tones geschickter machen müsse? warum annehmen, dass nur die Bewohner der heissen Gegenden besonders glückliche Gesangorgane hätten, da man doch weis, dass die Neger und andere Völker in diesen Zonen keine besondern Sänger sind?

Man sagt, die mit aromatischen, balsamischen Düften geschwängerte Luft, das Clima, mache das Stimmorgan geschmeidiger, also weicher, nachgiebiger. Man kann aber ebensowohl behaupten, es mache dasselbe härter, elastischer. Wenn nun auch eines

von beyden ist, wie geht das zu? Haben schon Aerzte nachgewiesen, dass diese Luft einen so grossen Einfluss auf das Stimmorgan ausübe, und warum gerade nur auf dieses?

Die Erfahrung lehrt, dass alle Sänger, so lange sie gesund und von Krankheiten, die Lunge und Hals berühren, frei sind, nach Massgabe ihres natürlichen Organs, gute Stimmen haben; sie lehrt aber auch, dass diese Krankheiten, die sonst gewöhnlich für unbedeutend gehalten werden, und die hauptsächlich durch Erhitzung des Körpers entstehen, sogleich, wie es nicht anders seyn kann, die Stimme verderben.

Die Lage Italiens ist, wie uns alle dort Gewesenen versichern, herrlich, das Clima behaglich, die Luft erquicklich, wollüstig; aber seine Einwohner sind dennoch auch nicht frei von nachtheiligen Einflüssen der Witterung auf ihre Gesundheit, wie uns ebenfalls Reisende versichern. Die oft auffallend kühlen Nächte nach vorausgegangenen heissen Tagen können bei den Unvorsichtigen eben so nachtheilig auf die Gesundheit, mithin auf das Stimmorgan, wirken, als bei den Teutschen die Abwechselung der Ofenwärme mit der äussern Kälte. Denn der V. meint ja mit Recht selbst, dass die Erkältungen dann entständen, wenn der durch grosse Hitze zur Transpiration gereizte Körper schnell wieder in kalte Luft käme, und es ist daraus klar, dass die rheumatischen Uebel, die so gerne Lunge und Stimmorgan belästigen, nicht sowohl von der reinen kalten Luft, als

vielmehr von vorbergegangener zu grosser Erhitzung herrühren, gleichviel, ob diese durch die Ofenwärme, die Sonnenstralen, das Tanzen, oder durch irgend eine andere Ursache bewirkt wurde.

Genug, es ist noch lange nicht erwiesen und als ausgemachte Thatsache festgestellt, »dass dem Italiener rücksichtlich des Stimm-Organs unter allen Nationen der erste Rang gebühre;« denn wir sehen ja, dass in der neuesten Zeit, in den ersten Hauptstädten Europas, teutsche Sängerinnen und Sänger mit den italienischen in die Schranken treten, ohne den Sieg zu verlieren. Aber erwiesen und ausgemachte Thatsache ist es, dass der Italiener die beste Gesang-Methode besitzt, und dass seine Nation unter allen am meisten und in der Regel am besten singt; und dies zwar aus Ursachen, die ihm weit mehr zur Ehre gereichen, als wenn man behauptet, sein Clima habe dieses Alles, gleichsam als ein Wunder, bewirkt.

Daher hat der V. wieder eines Theils ganz Recht, wenn er sagt: »Dass nun aber die Stimm-Organe des Italieners mehr zur Biegsamkeit angeführt, und die der Deutschen fast mehr davon abgeführt werden, scheint in einem weiteren Umstande zu liegen, der weit tiefer, nämlich »in der Volksbildung, zu suchen seyn dürfte.«

Ganz recht! in der Volksbildung liegt die Ursache, warum der Italiener mehr und besser singt, als andere Nationen. Aber blos in den ganz einfa-

chen Umständen, dass in Italien schon seit längerer Zeit fast überall gute Gesangschulen eingerichtet sind, und dass der Gang der Weltgeschichte selbst diesem Volke in dieser Beziehung günstig war, indem die Gesangweisen der früher cultivirten Völker, der Griechen und Hebräer, zuerst auf dasselbe übergingen. Durch die Griechen erhielt es zuerst Volksgesänge und eine, obwohl nur dürftige, Tonschrift, und durch die Verbreitung der christlichen Religion in Italien empfing es die ersten, den Psalmen der Hebräer nachgebildeten, religiösen Gesänge.

Welchen grossen Einfluss die Religion auf die Tonkunst gehabt habe, davon geben die Mahomedaner den deutlichsten Beweis. Ihre Religion gebietet nicht nur den Gesang nicht, sondern sie verbietet ihn sogar; daher wird bei allen Völkern dieses Glaubens nicht gesungen, so nahe den Wendezirkeln sie auch wohnen mögen.

Die milde christliche Religion hingegen, die so tief in das menschliche Gemüth zu dringen vermag, beförderte die Tonkunst; diese wurde daher, wie die Geschichte lehrt, bei den Italienern zuerst als eine geachtete Kunst getrieben und fortgebildet. Die Kirchenmusik kam schon frühe bei ihnen bis zu einem hohen Grade empor. Die Tonschrift wurde zuerst in Italien verbessert; die geistlichen Behörden nahmen schon frühe Bedacht auf eine theoretische Gesangbildung; es fanden sich bald Männer, die über zweckmässige Gesangmethoden dachten und schrieben, wovon die Erfindung der Solmisation Zeugniss

giebt. Die verbesserte Art und Weise zu singen erweckte zugleich die Lust zum Gesange; er ging in das Volksleben über und vererbte sich von einer Generation zur andern bis auf unsre Zeiten. Zudem wurde endlich auch die dramatische Musik, die Oper, daselbst erfunden und weiter ausgebildet.

Bei den Teutschen hingegen ist die Singkunst noch nicht in dem Grade in das Volk übergegangen, wie in Italien. Denn obgleich auch bei uns in neuerer Zeit in den meisten Unterrichts-Anstalten der Gesang gelehrt wird, so beschränkt sich doch der Unterricht darin, mit Ausnahme einiger nach italienischer Weise gebildeten Conservatorien, meistentheils nur auf das richtige Absingen einiger Lieder, und hört gewöhnlich bei der Entlassung aus den Unterrichtsanstalten wieder auf. Da nun die eigentliche Kunst einen schönen Ton hervorzubringen, so wie fertig und zierlich zu singen, wenn sie zur höchsten Vollkommenheit gelangen soll, einer eben so anhaltenden, angemessenen Uebung bedarf, als das Spiel eines musikalischen Instruments, zu einer solchen jedoch gewöhnlich nur diejenigen geneigt sind, welche die Absicht haben, von der Gesangkunst *ex professo* Gebrauch zu machen, wodurch sie dann aber in der Regel genöthigt werden, sich dem Theaterleben zu weihen: so kommt dieselbe nur bei einzelnen Personen in Anwendung, und es bleiben Tausende von schönen, bildungsfähigen Organen ungebildet. Denn wie wenige Sänger finden unter uns eine Anstellung, ausser beim Theater? Für die Kirche wird in dieser Hinsicht nur wenig gesorgt, und die Con-

certsäle versorgen ebenfalls grösstentheils die Theatersänger. Daher fehlt bei den Teutschen für die Ausbildung der höhern Gesangkunst, (abgerechnet, dass sie in den öffentlichen Anstalten eigentlich nicht gelehrt wird,) auch der äussere Antrieb; während bei den Italienern diese höhere, methodische Gesangkunst, so viel wir wissen, an vielen Orten ein Gegenstand des öffentlichen Unterrichts ist. Der schönere, kunstreiche Gesang geht also bei ihnen auch mehr in das Volksleben über und ist schon von früherer Zeit her ein Eigenthum desselben.

Ist es denn nun ein Wunder, wenn diese Nation, die schon durch mehre Jahrhunderte die Tonkunst auszubilden bemüht war, sich vor allen andern Nationen im Gesange auszeichnet? und müssen wir, um uns dies zu erklären, unsre Zuflucht zu dem Clima und der Seeluft nehmen?

Der Vf. des erwähnten Aufsatzes sucht ferner, in seiner lebendigen, blüthenreichen Sprache, darzuthun, wie der Teutsche und Nordländer überhaupt »mehr zum Romantischschauervollen u. s. w. sich hinneige, während der Nachbar in seinem Eden zu süssen Scherzen der Liebe, zum Schmachten der Sehnsucht und dem frohen Entzücken des harmlosen Erdenwallers hingezogen werde« u. s. w.

Diese Behauptung, und was nun noch ferner über die beiden Nachbarvölker gesagt worden ist, wie auch, ob die dort geäusserten Ansichten des Hrn. Vfs überall die richtigen sind, kann hier um so mehr un-

berührt bleiben, da es keinen, oder doch nur entfernten Bezug auf den zur Aufgabe gemachten Gegenstand hat, und höchstens den climatischen Einfluss auf die Gemüthsstimmung beider Völker nachweisen könnte.

Das hierbei vom H. K. ausgesprochene ehrende Anerkenntniss: dem Teutschen sey in seiner Seele die romantische Welt aufgegangen u. s. w. kann dieser mit aller Bescheidenheit hinnehmen; denn es wird ihm dadurch ein grosser Vorzug vor seinem südlichen Nachbar eingeräumt, welchem »durch den Reiz der Natur und der irdischen Freuden die Nachtschatten (?) der romantischen Welt dem Auge entrückt werden sollen.« Dass aber die romantische Welt, welche gerade das Reich der Phantasie und des Gefühls in sich fasst, das Angenehme und Liebliche, oder den Sinn für dergleichen musikalische Erzeugnisse ausschliesse, kann gewiss nicht behauptet werden; vielmehr kann man behaupten, dass eben dadurch diese Erzeugnisse geist- und gefühlvoller werden müssen. Und in der That beweisen dies auch die Werke vieler teutschen Componisten. Eben so wenig wird es seine Richtigkeit haben, dass der Teutsche wegen der besagten Eigenschaft, und etwa vermöge seines Climas, entschiedene Hinneigung zum Schauervollen fühle. Mit dem Clima hat dies wohl keinen Zusammenhang. Wahr ist es aber, dass die teutsche Dichtkunst, besonders die dramatische, in der neuern Zeit eine Richtung genommen hat, die diesen Ausspruch des H. K. rechtfertigen könnte; viele der beliebtesten Romane und Theaterstücke

sind voll Geisterspuk, und das Schicksal waltet überall sehr grausam. In den Trauerspielen, (die, im Vorbeigehen gesagt, ohnehin nur selten eine wahrhaft moralische Tendenz haben können,) nimmt man jetzt in der Regel nicht blos mit einigen gewöhnlichen Mördern fürlieb, nein, das ist nicht pikant genug! es muss wenigstens ein Bruder- oder gar ein Vatermörder u. s. w. vorkommen; oder ein Liebhaber muss seine Geliebte erwürgen, wie dies im Othello (übrigens einer ursprünglich italienischen Oper) der rachsüchtige Afrikaner, trotz aller Unschuldsbetheuerungen seiner Geliebten, thut. Wie ungereimt, dergleichen Schandthaten, die ein gesittetes Volk, als etwas Unerhörtes, nie zu kennen brauchte, durch die Bühne gleichsam zu verewigen!

Aber war dies immer so und ist es **durchaus** so? Haben wir nicht einen Schatz von lieblichen Dichtungen aller Art, die dem Tonkünstler eine Menge Stoff zu den heitersten, freundlichsten Musikstücken darbieten? Man sehe nur auf die grosse Anzahl von lieblichen und gefühlvollen Liedern, die Teutschland besitzt. Ein anderer Umstand ist aber der, dass sie nicht gehörig benutzt werden. Die in der neuern Zeit sehr zur Mode gewordene Theatromanie verhindert es. Man will nichts singen, und beinahe auch nichts spielen und hören, was nicht zuvor von den Bretern herab erklungen ist.

Die Richtung also, welche die teutsche Dichtkunst in der neuern Zeit theilweise genommen hat, rührt ohne Zweifel nur von zu eifriger Nachahmung der tragischen Werke älterer berühmter Schriftstel-

ler ber, die man (mit Recht oder Unrecht?) gewöhnlich für die vorzüglichsten hält. Wenn daher auch die teutschen Gesänge bisweilen in das Reich des Gespenstischen und Schauervollen hinüber schweifen, so ist dies blos eine Folge davon, dass die letztere Kunst nothwendig an die erstere gebunden ist. Der freien teutschen Instrumentalmusik kann dieses indessen gewiss nicht nachgesagt werden.

Nur mit Unrecht kann man daher behaupten, dass der Teutsche und überhaupt der Nordländer, im Allgemeinen entschiedene Hinneigung zum Schauervollen u. s. w. habe, und dass auch dieses eine Folge seines Climas sey. Die vorherrschende Gemüthsstimmung einer Nation wird wohl schwerlich von dem Clima abhangen, (man müsste sie denn nach Grönland oder Novazemhla versetzen;) sondern sie wird stets nur in der geistigen und sittlichen Bildung derselben ihren Grund haben. Daher kann auch hieraus nicht »das Leben und die dramatische Tiefe in der Oper, und das Wohlgefallen des Norddeutschen an romantischen Stoffen« folgen, sondern dies liegt in seiner Bildung. Er begnügt sich nicht mit Poesien, die nichts als süssliche Liebestándeleien enthalten; er begnügt sich nicht mit blos schmeichelnden Melodien, schönen Passagen und Verzierungen aus einer wohlgeübten Kehle, obgleich auch dieses ihm, in seiner Art, sehr wohlgefallen kann: nein, er verlangt allerdings, eben wegen seiner Neigung zum Romantischen, die das Liebliche nicht ausschliesst, in den Worten zu seiner Musik gemüthliche Tiefe, und in der Musik selbst eine durch edle Melodien, in Ver-

bindung mit dergleichen Harmonien, gebildete Sprache des Gefühls; er liebt Ernst und Scherz, lässt sich wohl auch einmal in das schauervolle Reich der Geister hinein führen; aber die Neigung der Nation im Allgemeinen ist es nicht, dieses beweisen alle Musikwerke, die bei den Teutschen in verschiedenen Zeiten zu Lieblingsstücken geworden sind.

J. A. Gleichmann.

Nachtrag.

So eben erhalte ich das 43te Heft der Cäcilia, *) in welchem sich ein Aufsatz: »über den Einfluss des Römischen Climas auf die Gesangfähigkeit« befindet, welcher aber, besonders da in demselben blos von einem örtlichen Clima die Rede ist, in Bezug auf den eigentlichen, von mir besprochenen Gegenstand kein entscheidendes Resultat gewährt. Indessen ist doch darin Mehres, was ich in meinem Aufsatze angeführt habe, im voraus bestätigt; nämlich 1) dass auch in Italien für die Unvorsichtigen das Clima nachtheilig auf die Stimmorgane wirken könne; 2) dass das italienische Clima nicht nothwendigerweise überall gute Stimmen erzeugen müsse, indem es auch dort Volksclassen gebe, die sehr schlecht, ja abscheulich singen; und dass endlich 3) die Gesangfähigkeit überall äusserer Begünstigungen bedürfe, um sich zeigen und entwickeln zu können, dass also die Ausbildung der Gesangkunst überhaupt in der Volksbildung zu suchen seyn möge.

Vf.

*) XI. Bd. S. 209.

Ueber die akustische Aufgabe

des

Herrn Kammermusicus, Violoncellisten *A. Ganz*.

Vom

Mus. Dir. *H. Birnbach*.

Vorwort der Red.

In Beziehung auf die in der Ueberschrift bezeichnete, im X. Bande (Hft. 38) S. 121 unserer Blätter in Anregung gebrachte, allerdings bemerkenswerthe akustische Erscheinung, (dass auf so vielen Violoncellen, oder auch Altviolen, grade der auf der g-Saite gegriffene Ton *f* auf eine eigens unangenehme Art schwuppert und schier das Ansprechen versagt,) ist bis jetzo erst einzig die nachstehende Mittheilung eingelaufen. Wir zögern nicht lange, dieselbe, zumal da sie auch noch weitere bemerkenswerthe thatsächliche Momente enthält, bekannt zu machen, mit dem lebhaftesten Wunsche, dass sie auch anderen Sachverständigen zur Anregung dienen möge, das Ihrige zur Lösung der Aufgabe beizutragen, und dies namentlich unter Rücksichtnahm auf das im I. Bande dieser Blätter (Hft. 3), S. 229 Erwähnte, was wir, um der Anregung willen und um den Lesern die Mühe des Nachschlagens zu ersparen, hier noch einmal abdrucken wollen.

»Ueberhaupt ist es eigentlich bis jetzo noch ganz unerforscht, von was die Gute eines Bogeninstrumentes abhängt, indem unsere Kenntnisse von den Naturgesetzen der Resonanz noch äusserst beschränkt sind. Es scheint wohl so viel gewiss, dass der Klang der Saiten, theils durch ein gewisses Miterzittern der Resonanzdecke, theils auch durch eine gewisse Brechung und Zurückwerfung der Schallstrahlen in der Hohlung des Corpus, verstärkt und modificirt, und die Saitenschwingungen durch den Steg zu beiden hingelei-

»tet werden; allein die nähere Beschaffenheit solcher
»Miterzitterungen ist noch sehr unerforscht. Wie geht
»es zu, dass ein Resonanzboden, welcher, als selbst-
»klingender Körper durchaus keinen reinen Ton zu geben
»geschickt wäre, die Tonschwingungen einer Saite auf-
»nimmt und vielfach verstärkt wiedergibt? — dass ein
»Körper, dessen Gestaltung an sich zu gleichförmigem
»Vibriren ganz ungeschickt ist, doch, von einer tönenden
»Saite angeregt, beliebige hohe und tiefe Schwingungen
»anzunehmen und gleichförmig wiederzugeben vermag?
»Wie bewegt er dabei sich im Ganzen und in seinen
»einzeln Theilchen? welche Art von Schwingungen ver-
»richtet er? sind es Längen-, oder Queerschwingungen?
»oder welche sonst? — Wer hat uns noch jemal eine
»Zeichnung solcher Vibrationen eines Resonanzbodens,
»ihrer Richtung, ihrer Gestaltung gegeben? — oder von
»der Bahn, oder den Bahnen der Schallstralen in der
»Höhlung des Corpus? oder von dem Wege der erste-
»ren durch den Steg u. s. w.? — Welcher Akustiker
»hat es bis jetzo versucht, uns zu demonstriren, wie
»eine Geige gebaut seyn müsse, um möglichst vollkom-
»menen Klang zu haben; wie lang, breit und hoch der
»Kasten seyn müsse, wie überhaupt geformt, wie dick
»von Holz, oder welchem s o n s t i g e n Stoffe, mit welchen
»Darm-, oder andern Saiten bezogen, mit wie vielen,
»wie grossen, wo angebrachten, und warum *f*-förmig
»gestalteten Schallöchern versehen? u. dgl. — Ueber
»alles dieses kennen wir k e i n e mathematischen Gründe,
»sondern nur Erfahrungen, und nach diesen allein hat
»sich diejenige Form gebildet, welche nunmehr bereits
»seit Jahrhunderten wesentlich unverändert besteht, und
»an welcher, bis auf den heutigen Tag, noch keine we-
»sentliche Aenderung in Form und Materie anzubrin-
»gen gewesen, so, dass man mit ziemlicher Zuverlässig-
»keit annehmen kann, die zweckmässigste Bauart sei durch
»die Erfahrung gefunden, ohne dass wir uns von der
»Ursache ihrer Güte mathematische Rechenschaft zu ge-
»ben vermöchten. — Insbesondere ist bemerkenswerth,
»dass Manches, was ursprünglich nur aus mechanischem
»Bedürfnis und als Nothbehelf entstanden zu seyn scheint,
»sich, als sehr wesentlich zur Schönheit des Klanges er-
»forderlich, beurkundet. So sind z. B. der sogenannte
»Balken und der Stimmstock ursprünglich offenbar nur
»zu dem Zweck entstanden, der Resonanzdecke den,
»durch die Spannung der Saiten auf sie fallenden hefti-
»gen Druck tragen zu helfen. Wenn man nun aber,
»was wohl angeht, den Balken einer Geige herausnimmt,
»oder der Stimmstock umfällt, so hat der Klang des In-
»strumentes plötzlich allen Gehalt verloren, und ist matt
»und elend geworden. Nun möge uns einmal ein Akusti-
»ker belehren, und nachweisen, warum es zur Voll-

»kommenheit des Klanges gehöre, dass gerade unter der »tiefsten Saite eine mit der Decke parallele Leiste befind»lich sei, unter der höchsten aber ein Stock senkrecht »stehen müsse? — warum gerade hier, gerade in dieser »Entfernung vom Stege? — und warum nicht etwa um»gekehrt dort ein Stock, und hier eine Leiste? u. s. w. »Von diesem Allen möchte man wohl Gründe hören: »aber freilich keine von dem Schlage, wie man sie mit»unter zu hören bekommt, wie z. B. das sei ja na»türlich, weil es zur Mittheilung, Fortpflanzung und »Verbreitung der Vibrationen diene — u. dgl. Freilich »lassen sich Manche mit solchem Kunstwortschell ab»fertigen und nehmen selbst von empirischen Geigen»machern Brocken von angeblichen Grundsätzen für »baare Münze an, welchen es nur eben am Grunde »fehlt. Die Sache ist: dass wir, ausser einigen einzelen »Erfahrungsätzen, noch nichts wissen, und im übrigen »nichts besseres zu thun haben, als die Instrumente so »zu bauen, wie die vor uns liegenden Vorbilder, von den »italischen Lautenmachern Amati, Guarnerio und »Stradivari, dem tiroler Stainer, den teutschen »Rauch und Klotz u. A. gebaut sind, und dazu (wie »in der Regel zu jeder Holzarbeit), möglichst altes, völ»lig ausgetrocknetes Holz zu nehmen.«

Was insbesondere den, nachstehend von Hrn. Birnbach erwähnten, Umstand angeht, dass auf manchen Geigen auch andere Töne ein unangenehmes Tremuliren der im Eingang erwähnten Art äussern, — so bleibt, der Richtigkeit dieser Erwähnung unabbrüchig, immer die Frage übrig, warum die befragliche Erscheinung sich doch immer vorzüglich häufig gerade in Ansehung des Tones *f* der *g*-Saite zu zeigen pflegt?

Die Ursache solchen Tremulirens überhaupt in dem Umstande zu suchen, dass sich an dem Instrumente irgend eine Faser oder Stelle des Resonanzbodens befinden möge, deren Beschaffenheit den dem befraglichen Tone entsprechenden Schwingungen widerstrebe, — scheint aus dem Grunde bedenklich, weil alsdann eben dieselbe Erscheinung sich auch alsdann zeigen müsste, wenn derselbe Ton *f* auf der *d*-Saite gegriffen wird, — welches aber nicht ist; — und weil sie, umgekehrt, bei dem auf der *g*-Saite gegriffenen Tone wegfallen müsste, wenn das

Instrument tiefer oder höher gestimmt wird, — welches aber ebenfalls nicht der Fall ist.

Immer also möchte zur genügenden Erklärung noch Manches zu wünschen übrig sein. *D. Red.*

Die von Herrn *A. Ganz* in der Cäcilia in Anregung gebrachte Erscheinung, dass auf guten Violoncellen (oder Bratschen) der Ton *f* auf der *G*-Saite, wenn er stark angestrichen wird, bullert oder tremulirt, beschränkt sich nicht allein bei gut gearbeiteten italienischen Instrumenten auf den Ton *f*, sondern es findet auch statt, dass bei einem Instrumente dieser, und bei andern aber ein anderer Ton unangenehm tremulirt.

So hatte z. B. mein Bruder, der Kammermus. *Birnbach* in Berlin, vor mehrern Jahren lange Zeit hindurch ein gutes Violoncell von *Ruggieri*, einem anerkannten Meister des verflossenen Jahrhunderts. Auf diesem bullerte das *E* der grossen und kleinen Octave, wenn es auf der *C*-Saite stark angestrichen wurde. Ich selbst besitze noch gegenwärtig zwei mit solchen Mängeln behaftete, sonst sehr gute Violinen; auf der einen bullert das $\bar{a}$ sowohl auf der *g*-Saite als auch selbst das der leeren $\bar{a}$-Saite, so, dass es schwierig ist, diess Instrument complett rein zu stimmen; — auf der andern bullert das $\overline{\overline{cis}}$ auf der Quint so arg, dass man den Ton gar nicht vernimmt, und mehre Kammermusiker, welche darauf spielten, mir scherzweise äusserten: Was Teufel ist denn das, Ihre Geige hat ja kein *Cis!*

Man sieht daraus, dass der mangelhafte Ton eines Instrumentes an verschiedenen Stellen desselben vorzufinden sein kann.

Nun wäre die Frage zu beantworten, woher diese Erscheinung komme.

Auch die guten Instrumentenbauer unsrer Zeit vermögen nicht hierüber gehörige Auskunft zu ertheilen. Wollte man diesen Mangel den akustischen Verhältnissen der Instrumente zuschreiben, so glaube ich wohl, würde diess zu keinem Resultate führen; denn ein Instrument, es sei eine Violine, Viola oder ein Violoncell, mag nach allen dabei angenommenen akustischen Verhältnissen, in Beziehung auf Corpus und die dabei erforderliche Mensur, in Beziehung auf das Verhältniss der Töne, noch so richtig berechnet und abgemessen sein, so hat man gefunden, dass dennoch irgend ein Ton darauf nicht anspricht.

Es liegt demnach nur daran, dass das Holz, welches zu den Instrumenten gewählt wird, den Ton, welcher auf dem Instrumente mangelhaft ist, nicht hat und daher nicht von sich geben kann. Soll er nun durch Kunst hervorgebracht werden, so entsteht ein dem Ohre unangenehmes Tremuliren oder Bullern, weil das Holz des Resonanzbodens mit den Schwingungen dieses Tones sich nicht vereinigt.

Nun ist die Frage, auf welche Art dem Uebel abzuhelfen wäre, da man bei der Wahl des Holzes diesen Defekt nicht voraussehen kann, und es sehr schwer hält, zu entdecken, aus welcher Ursache der Ton auf dem Instrumente mangelhaft ist. Wollte man das Instrument des Holzes berauben, so wür-

den alle Töne darauf bullern. Es würde daher das Zweckmässigste sein, vorher zu versuchen, ob vielleicht durch eine Veränderung mit dem, an dem Resonanzboden befestigten Holze, Rippe genannt, dem Uebel abzuhelfen sei. Diess muss, nachdem es die Umstände erfordern, entweder verlängert oder verkürzt, breiter oder schmaler gemacht werden, wodurch das Instrument eine andere Vibration erhält; und wenn diese Vorsicht nicht helfen sollte, so muss man entweder die Stimmen in einen andern Ort versetzen, oder den Steg, damit das Instrument eine andere Mensur erhält.

Da aber auch diese Vorsicht oftmal scheitert, und der in dem Instrumente mangelhafte Ton nicht völlig den andern gleich wird, so bleibt weiter nichts übrig, als bald an diesem oder jenem Orte noch einen zweiten Stimmstock aufzusetzen, wodurch dem Instrumente, an dem Orte, wo er steht, die Schwingungen eines Theils benommen werden, und man endlich herausfindet, welche Ader des Holzes die Schwingungen des mangelhaften Tones nicht vertragen kann. Nachdem man es entdeckt hat, würde weiter nichts übrig bleiben, als in den Resonanzboden ein Loch, bei einer Violine in folgender Grösse, ☐ bei einem Violoncell grösser, an den Ort zu machen, wo der zweite Stimmstock gestanden hat, und diess mit anderm Holze wieder auszufüllen.

Diess wäre freilich der letzte Versuch, den mangelhaften Ton auf einem solchen Instrumente zu

verbessern; denn es dürfte wohl nicht leicht zu ermitteln sein, dass ein akustisches Verhältniss an diesem Mangel Ursache habe, zumal, da verschiedene Töne nicht nur durch ein und dasselbe Corpus, sondern auch, sowohl durch kleine als auch grössere Körper, eine und dieselbe Region von Tönen gleich gut erzeugt werden.

Dass durch letztes Mittel der mangelhafte Ton des Instrumentes gut gemacht werde, schliesse ich daraus, weil ich eine sehr gute Tyroler Violine besitze, worauf alle Töne gut sind, und höchst wahrscheinlich diese Reparatur, die vor meinem Besitz statt gefunden hat, indem auf der Saite der Quinte an der Decke ein kleines Stückchen Holz eingesetzt ist, vielleicht aus einer besondern Ursache statt gefunden hat, oder weil an dem Orte der Wurm in dem Holze genagt haben mag.

Diese Bemerkungen hielt ich für meine Pflicht, der Aufforderung zufolge, mitzutheilen. Bin aber weit entfernt davon, zu glauben, dass es genug sei, um diesem Mangel auf eine sichere Spur zu kommen, sondern halte dafür, dass im Lauf der Zeit, wenn die Herrn Instrumentenmacher es sich angelegen sein lassen, nebst ihrer Praxis, die zur Sache erforderlichen akustischen und mathematischen Kenntnisse sich anzueignen, man endlich, auf einem bei weitem sicherern Wege, nicht nur die Ursachen des Mangels entdecken, sondern auch noch leichter dem Uebel wird abhelfen können.

H. Birnbach.

Ueber den
Nutzen und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen.

Vom

Musikdirector *Wilke.*

Vorwort

von Gfr. Weber

Die Meinungsverschiedenheit oder, will man es so nennen, der Streit, uber den Werth oder Nichtwerth der Orgelmixturen, so wie auch der einzelnen Quinten- und Terzenregister ist, wie ich bereits fruher *) erwähnt, eigentlich ein ganz wunderlicher; indem man nämlich denken sollte, die Frage, ob wohl das Mitertönen dieser Register dem Klange der Orgel Viel oder Wenig oder Nichts schade oder nütze, müsse ja gleich auszumachen sein, sobald sich nur ein Paar verständige und kundige Männer in eine Kirche stellen und sich die Orgel, bald mit, bald ohne Zuziehung der befraglichen Register, bald allein, bald auch zum Gesange der Gemeine, vorspielen lassen und dann sich einander ehrlich gestehen wollten, ob und welche bessere oder ublere Wirkung sie bei Jenem und bei Diesem vernommen haben.

Dass der Grund solcher Nichteinigung in einem Mangel an gutem Willen der verschieden Gesinnten gelegen sei, ist nicht zu glauben, — ist gewiss nicht an dem; — ob er vielleicht in einer von den Organisten nun einmal

*) Caecilia, IX. Bd. (Hft. 35,) S. 156.

gefassten Vorliebe, in einem ihrem Ohre nun einmal angewöhnten Geschmacke an dem, durch solche Register erzielt werdenden wunderlichen Klange, zu suchen ist? — ich will es nicht entscheiden.

Das aber verkenne ich nicht, dass die Autorität so mancher gewichtvollen Männer, welche noch immer mit so beharrlicher Liebe und Vorliebe an diesen Registern hängen, jedenfalls die grösste Rücksicht verdient. Unter diesen Männern will ich nicht sowohl *Voglern* *) nennen, (welcher, den Worten nach, Gegner der Mixturen, der That nach seine Orgeln dennoch mit Quinten- und Terzenregistern vollstopfte und, im Schwindel eines geträumten Systems, häufig genug sich selber hart und fest glauben mochte, er höre klar und deutlich und sogar laut und stark, was ausser ihm kein anderes Ohr zu erlauschen vermögte, — man erinnere sich nur seines *terzo suono!*) — sondern es wird vorzüglich die warme Anhänglichkeit eines im betreffenden Fache so bewährten Mannes wie Herr Mus. Dir. *Wilke* mit ganz besonderm Gewichte in die Wagschale fallen. In gleichem Grade verstärkt wird dieses Gewicht erscheinen, wenn ich berichte, dass auch unser trefflicher *Rink* derselben Ansicht beitritt, — Autoritäten, welche am Ende auch mich, wie sehr ich bisher, nach Theorie und Erfahrung, Gegner dieser Register gewesen und noch bin, schier wankend machen und wenigstens bestimmen könnten, zuzugeben, nicht allein dass auch hier, wie überall in der Musiklehre, nirgend durch Ziffern und Proportionen demonstrirt werden könne, was gut oder übel klinge, — (denn das war von jeher mein Bekenntnis und meine Lehre;)

*) Ein Mehres über diesen ausserordentlichen, und als Tonsetzer des ausgezeichnetsten Ranges so ungerecht verkannten Mann, (der nur nebenbei auch noch manches Andere sein wollte, was er nicht war,) — in einem bald folgenden Artikel.

GW.

sondern insbesondere dass auch der Werth oder Unwerth der Mischregister eine Sache des Geschmackes sei, dass der Geschmack am Klange derselben durch Angewohnung erworben und angebildet werden könne, und, ist dieses wirklich der Fall, alsdann auch hier das Axiom gelten könne: *de gustibus non est disputand.*

Und ich selbst will sogar, zu Gunsten des Geschmackes an Mischregister, hier noch ein, meines Wissens noch nirgend erwähntes Argument anführen, oder wenigstens ein beschönigendes Beispiel: ich meine das Orgelregister, Quintentön genannt, von welchem jede Pfeife bekanntlich, neben ihrem Grundton, auch einen Anklang der Quinte (Doppelquinte) desselben durchstechend mitbören lässt, und dessen Klang, ist es anders gut gearbeitet, anerkannt einer der anmuthigsten und reizendsten unter allen Orgelregistern ist; — ein Umstand welcher wenigstens dem Geschmacke an Quintenregistern unterstützend zur Seite steht. — Minder günstig möchte den Terzenregistern der Klang der Glockenspiele zur Seite stehen, deren Glocken bekanntlich ziemlich vorstechend meistentheils ihre Terz vorhören zu lassen pflegen, in welchem Umstande der Grund der unangenehmen Verworrenheit ihres Tonspiels zu suchen ist.

Wie weit übrigens die Veneration der Aliquottöne mitunter go- und übertrieben worden ist, heben wir bereits im Artikel über den Ton i (IX. Bd. S. 173 u. 174) erwähnt.

GW.

Zu mehreren Zeiten erhoben sich Stimmen gegen die Orgelmixturen, gegen deren Nutzen und Unentbehrlichkeit. Einige verwarfen den Namen, behiel-

ten sie aber als einzelne Chöre bei; andere verhaanten sie ganz, weil sie »mehr das Geräusch vermehren als den Klang der Orgel auf eine der Sache angemessene Art verstärken« und meinen, dass sie vielleicht durch andere Orgelstimmen ersetzt werden können.

Gegen diese Meinungen und Ansichten gefeierter Männer tritt mein Artikel Mixtur auf, welchen, obgleich zu anderem Zwecke (zu *Gfr. Webers* musikal. Lexikon) bestimmt, derselbe in dieser Zeitschrift, Heft 35, S. 163, mittheilte und ihn, für mich höchst schmeichelhaft und ehrenvoll, doch meinen Aufstellungen und Ansichten entgegen, sehr interessant bevorwortete.

Nicht als sei mir durch jene Bevorwortung ein Fehdehandschuh hingeworfen, nehme ich abermals diesen Gegenstand auf. Vielmehr hielt ich dafür, er sei nun von allen Seiten hinlänglich beleuchtet und überliess es Jedem, den es anging, seine Meinung darüber festzustellen. Mehrere erhaltene Schreiben aber zeigen mir, dass sich die Gegner der Mixturen eher mehren *) als dass ihrer weniger würden, und so muss ich mich zu ihrem Beschützer aufwerfen und meine früher über diesen Gegenstand ausgesprochene Meinungen umständlich auseinandersetzen, damit die Orgeln nicht gefährdet, und der Werth der Mixturen erhalten werde.

*) Caecil. X. Bd. (Hft. 39,) S. 143.

Um ihren Nutzen und Unentbehrlichkeit genau würdigen zu können, halte ich es für zweckmässig, auf ihre Entstehung zurück zu gehen, die Frage zu erörtern: was ist ihr Zweck?, und zu sehen, ob sie diesen erfüllen.

Wenn nun gleich die Beantwortung der hier aufgestellten Frage schon aus dem vorher angezogenen Artikel: Mixtur, hervorgeht, so erfordert es doch mein Plan so wie der Zusammenhang, dass ich mich hier noch ein Mal, wenn gleich nur in möglichster Kürze, darauf einlasse.

So dunkel die Geschichte auch über die Entstehung der Orgel ist, so steht doch, theils geschichtlich, theils der Vernunft gemäss, so viel fest, dass die ersten Pfeifenwerke (Orgeln) nur aus einem achtfüssigen Pfeifenchore bestanden, der, weil man in alten Zeiten noch keinen andern, wenigstens einigermaassen geregelten Gesang als den der Priester beim Gottesdienste kannte, seiner Tonhöhe nach der männlichen Stimme gleich war, also den Umfang von *F* bis *f*, oder von *G* bis *g* hatte.

So lange ein solches Pfeifenwerk nur zum Angeben des Tones, oder zur Leitung des Gesanges einiger weniger Personen diente, reichte dessen Tonstärke aus; als man es aber zum Kircheninstrumente erheben, zur Leitung des Gemeindengesanges benutzen wollte, fand man den Ton hierzu zu schwach und musste auf seine Verstärkung bedacht seyn.

Das, dem ersten Anscheine nach, natürlichste Mittel hierzu war, Verdoppelung oder Vervielfältigung des Pfeifenchores; der erste Versuch dieser Art aber musste gleich das Resultat geben, dass mehrere Pfeifenchöre von gleicher Grösse schwirren, folglich undeutlich klingen, welches bei tiefen Tönen um so störender wird, da ihre Pfeifen langsam, mehrentheils unbestimmt und, nach Umständen, nur summend ansprechen. Auf diesem Wege konnte daher das Gesuchte nicht gefunden werden, und man musste, wenn man das vorgesteckte Ziel erreichen wollte, auf zweckmässigere Mittel denken.

Hierzu gab das Verhältniss der Oktave zum Grundtone, welches gleich erkannt wurde, als jugendliche oder weibliche Stimmen mit denen der Männer im *unisono* sangen, die erste Veranlassung. Hatte man nun, so oder so, einem achtfüssigen Chore einen von 4' beigegeben, so war das Verlangte gefunden.

Da nun aber die dadurch erhaltene Tonstärke noch nicht unter allen Umständen ausreichen konnte, und eine grössere nothwendig war, so wurde es nun schon um so leichter, noch zwei- und einfüssige Stimmen zu erfinden.

Bei den Fortschritten im Orgelbaue musste man jedoch bald fühlen, dass dem Tone einer solchen Stimmenmischung die Fülle fehlte, dass er jugendlich, leer und spitz war, was um so fühlbarer warde, als man die Manuale erweiterte; und so musste

wiederum auf Mittel gedacht werden, diesen Stimmen einen männlichen und vollen Ton zu geben.

Da man in jener Periode schon wusste, dass bei einer klingenden Saite ihre Aliquottöne mit erklingen, und angenommen wurde, dass die Fülle ihres Tones vorzüglich durch dies Miterklingen entsteht, auch jede Principalpfeife, wenn sie gehörig überblasen wird, die Quinte ihres Grundtones angiebt, so konnte es nicht fehlen, dass ein speculativer Kopf den Versuch machte, der Orgel eine Quintstimme zu geben.

Ein solcher Versuch musste als gut und dienlich anerkannt werden, und so war die Bahn zu den verschiedenen Quint- und Terzstimmen gebrochen.

Wenn nun gleich die Orgel so schon einige Bedeutung erhalten hatte, so fehlte ihr dennoch, neben ihrer Kraft, Fülle, Schärfe und Deutlichkeit, der sanfte Ton, den man bei einer einzelnen achtfüssigen Stimme lieb gewonnen hatte; denn, es sprachen auf jeder Taste sämmtliche Stimmen zugleich an, folglich war die ganze alte Orgel nur eine Mixtur und so stets von gleicher Tonstärke.

Der Wunsch, Abwechselung im Tone zu haben, auch achtfüssige Stimmen allein hören zu können, führte auf die Erfindung, die Stimmen durch Registerzüge zu scheiden, und schied zuerst *Principal* 8' von den übrigen Stimmen. Diess Scheiden gab Veranlassung zur Erfindung mehrerer achtfüssigen Flöten- und zu solchen Zungenstimmen, die eben-

falls allein benutzt wurden. Man lernte, eine vierfüssige Stimme wie eine von 8′ behandeln, indem man sie nur eine Oktave tiefer spielte, schied auch sie, setzte, des bequemen Registrirens, Geld-, Zeit- und Raumersparnisses wegen, einen acht- und vierfüssigen Pfeifenchor, unter dem Namen: *Coppel*, auf Einen Stock, und erhielt so die erste Idee zu der Art und Weise, wie die Chöre unserer jetzigen auf einen Stock gestellt werden.

Als nun so alle acht- und vierfüssigen Stimmen von der Gesammtmasse getrennt worden waren, so blieben noch die Stimmen von $2\frac{2}{3}$, 2′, $1\frac{3}{5}$, $1\frac{1}{3}$ und 1′ übrig, die, jede auf einem eigenen Stocke stehend, die Mixtur der alten verbesserten Orgeln ausmachten. Da ihre Anzahl aber oft aus 15 bis 20 und mehreren Chören bestand, und da sie in dieser Stärke nicht zweckmässig genug benutzt werden konnten, so theilte man auch sie in mehrere Abtheilungen, stellte die Pfeifenchöre jede dieser Abtheilungen auf einen Stock und benannte sie nach ihren Eigenthümlichkeiten.

So entstanden, kurz gesagt, unsere heutigen Mixturen, denen ich, wenn sie von rechter Art sind, in voller Anerkennung ihres Werthes, das Wort reden muss, wenn ich jetzt zu der Frage komme:

Was ist der Zweck der Mixturen?

Aus der vorhergehenden kurzgefassten Entstehungsgeschichte derselben geht schon hervor, dass sie von der Nothwendigkeit erzeugt wurden, und so darf ihr

Recht um so weniger geschmälert werden, als vorauszusetzen ist, dass, hätten sie sich nicht immer als gut und zweckdienlich bewährt, sie gewiss schon längst, gleich manchem Wuste des Alterthums, verwiesen worden wären. Ihre Beibehaltung spricht daher für ihre Zweckmässigkeit, ihr Zweck aber ist: dem Tone einer Orgel Kraft, Fülle, Schärfe und Deutlichkeit zu geben.

Man verlange den Beweis dafür nicht *a priori;* er kann nur an Ort und Stelle gehörig, und zwar auch nur mit zweckmässigen Mixturen geführt werden, und ist als bewiesen bekannt.

Es ist Niemanden, der die Orgel nicht ihrer Einrichtung nach genau kennt, zu verargen, dass er stutzt, wenn er auf dem Papiere sicht, wie z. B. bei zusammen gezogenen Registern von 4, $2\frac{2}{3}$ und $1\frac{1}{3}'$, auf dem Accorde: *c e g b* auch noch die durch Orgelpfeifen erzeugten Töne $\left\{\begin{matrix} g & h & \bar{d} & \bar{f} \\ \bar{e} & \overline{gis} & \bar{h} & \bar{\bar{d}} \end{matrix}\right\}$ mit erklingen, und er dennoch glauben soll, dass bei Angabe des vorgenannten Accordes, die Töne $g\ h\ \bar{d}\ \bar{f}$ und $\bar{e}\ \overline{gis}\ \bar{h}\ \bar{\bar{d}}$ nicht, sondern nur allein: *c e g* und *b* gehört werden; es ist ihm nicht zu verargen, wenn ihm die aus solcher Registrirung hervorgehenden graden Quinten als grässlich misstönend erscheinen, da sie dem Scheine nach so gehört werden müssen; er versuche aber eine Mischung solcher Stimmen, und zwar besonders mit Hinzufügung einer regelrechten anderweitigen Registrirung, (z. B. er füge

noch 8, 2 und 1' hinzu) so wird er sehr überrascht, dass er nicht jene papiernen Dissonanzen, sondern nur die Töne *c e g b* und zwar von so eigenthümlicher Art hört, wie sie durch keine andere Stimmenmischung als nur durch die hier Erwähnte hervorgebracht werden können; ja, er muss mehr noch überrascht werden, wenn eine schnelle Passage, mit einer Stimme von $1\frac{3}{5}$, einer von $2\frac{2}{3}'$ vorgetragen, eine achtfüssige Stimme hören lässt. Der Grund hiervon liegt darin, dass die auf einer Taste angebenden Quint- und Terzstimmen, hinsichtlich ihrer Verhältnisse, so nahe mit ihrem Grundtone, so wie zu einander, verwandt sind, dass sich die Schwingungen ihrer Luftsäulen kreiselnd ergreifen, und ausser ihren eigenthümlichen Schwingungen noch eine gemeinschaftliche Schwingung machen, die den Grundton des Accordes, woraus sie entnommen sind, hören lässt.

Das Zusammenfliessen mehrerer Töne zu Einem, ist dem Zusammenschmelzen mehrerer Metalle völlig analog, die, wenn sie zusammen eingeschmolzen sind, nur Ein Metall, und zwar von so eigenthümlicher Art, ausmachen, dass es, so wie es ist, nur aus den gewählten Metallen, und durchaus durch keine andere Mischung, so hervorgebracht werden kann. Es ist ferner der Farbenmischung gleich, die, wenn sie gehörig untereinandergemischt sind, nur eine Grundfarbe geben, deren einzelne Bestandtheile vom Auge nicht einzeln unterschieden werden können. Auch die Quint- und Terzstimmen, wenn sie mit der Grundstimme zusammengespielt werden, sind im Grundtone

der Orgel vorhanden, das Ohr kann sie aber, als einzelne Theile, vom Ganzen nicht unterscheiden.

Der Hr. Director, D. *Heinroth*, sagt (Cäcilia X. Bd. S. 143 und 144) launig genug: »die Mixturen haben viel Aehnlichkeit mit denen, welche wir aus der Apotheke bekommen: Sie müssen mit allerlei Süssigkeiten vermischt, oder stark überzuckert werden (so bald sie der Arzt in Form von Pillen verschreibt), wenn man sie ohne Eckel verschlucken will. Bei aller Bedeckung, Bemäntelung und Ueberzuckerung schmeckt die nicht ganz abgestumpfte Zunge dennoch den Teufelsdreck durch.« — Auch wenn keiner darin ist? Beide Mixturarten sind in so fern zu vergleichen, als Beide aus verschiedenen Dingen zusammengesetzt sind, und dass Beide, wenn sie zweckmässig gewählt, der Vernunft gemäss gebraucht werden, die Orgelmixturen wohlthätig auf Gefühl und Herz, die Apothekermixturen so auf den Körper wirken können.

So wie nun dergleichen Mischungen gut oder schlecht seyn können, ist es auch mit den Orgelmixturen, die aus guten Köpfen und Händen nur gut hervorgehen werden.

Dem sei nun wie ihm wolle; so viel steht fest, dass, z. B. Prinzipal 2′, mit seiner Quintstimme 1⅓′, einen vierfüssigen Ton mithören lässt (siehe was *Vogler* darüber im 3ten Jahrgange der Leipz. m. Zeit., Nr. 33, Seite 533 u. flg. sagt;) — dass dadurch der Ton einer hinzugezogenen vierfüssigen Stimme merk-

lich und eigenthümlich unterstützt (verstärkt) und voller, auch kräftiger und voller noch gehört wird, wenn eine Terzstimme $1\frac{3}{5}'$ hinzukommt. Die vierfüssige Stimme ist daher die Grundstimme, die zweifüssige, die unterstützende, $1\frac{3}{5}$ und $1\frac{1}{3}'$ sind aber füllende Stimmen.

Da dem also ist, so geht hieraus hervor, dass auch eine vierfüssige Stimme mit ihren Füllstimmen, einen erkünstelten achtfüssigen Ton geben und so eine hinzugezogene achtfüssige Stimme, von den kleinsten Stimmen der Mixtur herab, unterstützen, auf eine so eigenthümliche Art füllen und verstärken, dass diese Stimme alle Andere an Fülle und Kraft überflügelt und als ein Ton hervortritt, der, wenn er rechter Art ist, durch Kraft und Fülle imponirt, der Orgel in Verbindung mit dem Pedale Das giebt, was man vorzugsweise O r g e l t o n nennt, und ohne welchen jede Kirchenorgel ein Flötenwerk ist, das den Namen Orgel nicht verdient.

Wird nun noch die Benutzung der Mixturen zur Leitung und Hebung des Gesanges in Anschlag gebracht, so geht hieraus klar hervor, dass regelrechte Mixturen nützlich, zweckmässig und unentbehrlich sind.

Uebergrosse und schlecht disponirte Mixturen halte ich für Missgeburten, von denen man mit Recht sagen kann: sie vermehren das Geräusch etc., sie dürfen aber so wenig geduldet, als zweckmässige

verworfen werden. Daher sagt *Gfr. Weber* (wahrscheinlich von nicht ganz zweckmässigen Mixturen) »sie klingen nicht merklich übel, so lange so viele andere Registerzüge gezogen werden, dass jene von diesen gänzlich überdeckt sind«. Hierüber erlaube ich mir zu bemerken: Keine Mixtur kann, der Natur ihrer kleinen Pfeifen nach, schön oder herzerhebend klingen (das 5-fache *Cornett*, das überdem, wenn es rechter Art ist, keiner deckenden Stimme bedarf, macht hiervon eine Ausnahme;) — auch ist dies ihr Zweck nicht; sie sollen das leisten was ich vorhin erwähnte und die hohen Töne mit den tiefen in einen verhältnissmässigen Zustand bringen, sich mit Letzteren verschmelzen und ihnen die zum deutlichen Vortrage nöthige Abrundung geben, welche Pflicht sie, wenn sie rechter Art sind, vollkommen erfüllen.

Das richtige Verhältniss der Mixturen zu den übrigen Orgelstimmen ist also die Norm, wornach sie disponirt und angewendet werden müssen. So disponirt und gebraucht, sind sie dem Grundtone der Orgel nichts weiter als Beitöne (Aliquottöne) die jeder angespannten und klangbar gemachten Saite eigen sind. Dass sich aber Orgelbeitöne anders als die einer Saite hören lassen, ist nicht zu verwundern, weil die Orgel Orgel ist, Erstere durch Pfeifen, Letztere durch Schwingungsknoten einer klingenden Saite entstehen, beide nach Verschiedenheit ihrer Entstehungsart auch sehr verschieden gehört werden müssen; und so sagt *Gfr. Weber* sehr richtig »es wird kein hörender Mensch leugnen, dass

sie eine grässliche, Ohren- und Gefühl-zerrissende Wirkung thun, so bald sie durch wenige andere Register nur unvollkommen bedeckt sind«. Dem füge ich hinzu: dass die Mixturen, allein gespielt, noch grässlicher klingen, und ohne allen ästhetischen Werth sind, dass es aber auch nicht ihre Bestimmung ist, so unzweckmässig benutzt zu werden. Werden sie übergross in die Orgel gestellt, oder vom Spieler gemissbraucht, so ist dies nicht Schuld der Mixturen, sondern die der Disponenten und Spieler. Man ziehe einmal ein achtfüssiges Principal mit seinen unterstützenden Stimmen, als: 4, 2 und 1', spiele damit, besonders beim Gesange einer zahlreichen Gemeinde, in Verbindung eines dieser Stärke anpassenden Pedales, es klingt leer, dünne und flach, setze dann $2\frac{2}{3}$, hernach $1\frac{3}{5}$, sodann $1\frac{1}{3}'$, zuletzt eine zweckmässige Mixtur hinzu, verstärke nach diesem Verhältnisse das dazu gehörende Pedal, und selbst jeder Vorurtheilsvolle muss von der vortheilhaften und zweckmässigen Wirkung, folglich auch von der Zweckmässigkeit dieser Stimmen, überzeugt werden, und daher den Nutzen und die Unentbehrlichkeit zweckmässiger Mixturen erkennen.

Aus diesem, so wie aus Allem Vorhergesagten, widerlegt sich nun die Meinung von selbst, dass die Mixturen durch Octavstimmen zu ersetzen seyen.

Diese Ansicht ist in dem Werke von T. (I. G.), betitelt: »Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen, nach richtigen Grundsätzen und zur Verbesserung der Orgel überhaupt.« (Walden-

burg 1778) als beilbringend empfohlen worden. Da jedoch in diesem Buche weder richtige Grundsätze, in Beziehung auf diese Dinge, zu finden, noch zur Verbesserung der Orgeln daraus etwas zu entnehmen war, so ist, meines Wissens, kein Gebrauch von den gegebenen Vorschlägen gemacht worden.

Hiervon aber abgesehen, konnte doch noch die Frage entstehen: Kann die Kraft der Mixturen nicht vielleicht durch andere Stimmen noch ersetzt werden? Hierauf antworte ich: ja! ihre Kraft kann ersetzt werden, aber weder auf so leichtem Wege, noch in der Art und Vollkommenheit wie sie den Mixturen eigen ist.

Bedeutende Kraft kann den Orgeln durch Zungenstimmen gegeben werden; aber in Massen gebraucht, klingt ihr Ton hart und rauh, folglich widrig, in der Tiefe, bei vollen Griffen, betäubend, unverständlich; sie können, ihrer leichten Verstimmbarkeit wegen, für ein Manual nicht kleiner als von 4′ gearbeitet werden; ihre Stimmung und Instandehaltung bedarf einer so sorgsamen Pflege, wie sie ihnen nur selten, und auf dem Lande wohl gar nicht, gegeben werden kann. Der Aufstellung einer solchen Orgel, die ohne grosse Labialstimmen nicht seyn könnte, weil sie, ohne Zusatz und besonders in Massen gebraucht, noch widriger wie die Mixturen ohne Zusatz klingen, stellen sich überdem fast überall unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, indem sich der Werth zur Anschaffung derselben, gegen eine Gewöhnliche, ohngefähr wie 10 gegen 1, die zu

ihrer Aufstellung nöthige Breite, Tiefe und Höhe, wie 4 zu 1 verhält. Angenommen aber, Geld und Raum wären vorhanden, und man wolle sich mit ihrem Effecte begnügen, so würde ein solcher Ersatz doch nur immer ein schlechtes Surrogat der Mixturen seyn, weil eine so disponirte Orgel nicht leicht in reiner Stimmung, selbst bei der sorgfältigsten Pflege, seyn könnte, da sich Zungenstimmen oft in einer Stunde, besonders wenn ihre Stimmkrücken nicht gehörig feststehen, verstimmen. In allen Beziehungen würde sie den uns bekannten Orgeln nachstehen.

Nach meinem Dafürhalten sind die Mixturen den Orgeln das, was das Salz an den Speisen ist. Ungesalzene Speisen bringen, viel davon genossen, Ekel; Uebersalzene, Ungeniessbarkeit. Wen die Natur mit gesunden und feinen Geschmacknerven beschenkte, wird keines von beiden, weniger aber noch das Salz als Vorkost geniessen, es auch nicht ganz entbehren wollen. Eben so ist es mit den Orgelmixturen. Sie sind dem Organisten das, was dem Schiffer Mast, Segel und Steuerruder sind, folglich nützlich und unentbehrlich.

Man nehme der Orgel die Mixturen, ihre einzelnen Mixturchöre, was bleibt von ihr übrig? Diese Frage legte mir der als vortrefflicher Orgelspieler und Componist bekannte Hof-Organist, *Joh. Schneider*, in Dresden vor; sie wird jeder der Sache kundige Organist genügend und zum Vortheile der Mixturen beantworten. Soviel ist gewiss, werden sie der Or-

gel genommen, so nimmt man ihr auch die allgemein angenommene, sie characterisirende Benennung: Königin der Instrumente. Ein auf einer, so zu einem unbedeutenden Instrumente herabgesetzten Orgel, vorgetragenes Tonstück, das aber den Orgelton verlangt, bleibt, (wie ich dies aus Erfahrung sagen kann, da meine Orgel früher keine Mixtur, sondern nur deren Chöre, $2\frac{2}{3}$, 2, $1\frac{1}{3}$ und 1' hatte, die in keinem Verhältnisse zum Pedale standen,) ohne die bekannte herrliche Wirkung; sie schläfert nicht nur die Gemeinde beim Singen langer Lieder ein, sondern es ist auch unmöglich, einen ungeregelten Gesang der Gemeinde damit zu regeln.

So lange mir nicht das Gegentheil von dieser Apologie bewiesen oder ein zweckmässiger Ersatz für die Mixturen und ihre Chöre erwiesen wird, behaupte ich stets: **Die Orgelmixturen sind nicht nur nützlich und unentbehrlich, sondern auch durch keine andere Stimmen zu ersetzen.**

Werde ich aber vom Gegentheile meiner Ansichten überzeugt, so werde ich sie mit eben dem Eifer verwerfen, als ich jetzt für ihre Beibehaltung und Veredlung bemüht bin.

Wilke.

Recensionen.

I.) Für Freunde der Tonkunst, von *Friedrich Rochlitz*. Dritter Band. Leipzig bei Carl Cnobloch, 1830.

II.) Allgemeine theoretisch practische Vorschule der Musik, oder Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrage eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist; für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet von *Fried. Dionys Weber*, Director dieser Lehranstalt. Ein Bändchen 8., mit Notentafeln. Prag bei Marco Berra.

III.) La Musique mise à la portéa de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié; par *M. Fétis*, Directeur de la Revue musicale. Paris 1830. Ein Bändchen in 8vo.

I.) Unerwähnt gelassen, was *Friedr. Rochlitz*, als schöngeistischer Schriftsteller, für Humanität und Kunstbildung überhaupt gethan und geleistet, — wofür die ihm gebührenden Kränze zu flechten, wir Andern überlassen wollen, — fassen wir hier nur allein sein Wirken im Fache der Tonkunst auf.

In Beziehung auf diese erscheint dieser vielgebildete treffliche Mann einer der merkwürdigsten und verdientesten seiner Zeit, und unter diesen einer derjenigen, welche vorzüglich auf die Zeit einzuwirken, nicht allein *Fug*, sondern auch *Macht* gehabt.

Eine unzähligemal gehörte Klage ist es, dass Einestheils von Hunderten, ja vielleicht Tausenden, welche Musik verstehen, und welche in dieser Hinsicht wohl berufen wären, über Gegenstände ihres Faches ein Wort

mitzusprechen, — leider im Durchschnitt kaum Einer fähig ist, geordnet über die Kunst zu denken und das Gedachte als Schriftsteller wiederzugeben, — (daher die Planlosigkeit, Unklarheit, Verworrenheit und Unrichtigkeit unserer Lehrbücher und sonstiger theoretischen Schriften,) — indess, anderntheils, von eben so Vielen, welche im Allgemeinen wohl geordnet zu denken und zu schreiben verstehen, nur grade die allerwenigsten musikalische Kenntnisse haben, am Allerwenigsten gründliche, — (und daher denn die Unzahl von Kunstfaselern, schöngeistigen — meistens auch nur schönzüngelnden Schwadroneurs, Maulmachern und Consorten!) —

Unser Friedr. Rochlitz ist einer von den übersans Wenigen, welche die beiden, so selten vereint zu findenden Erfordernisse, wirklich in sich vereinigten. Ohne als Techniker, als Componist oder als Theoretiker ausgezeichnete Ansprüche zu machen, besass er, das hat er in jedem dieser Fächer bewiesen, von denselben nicht oberflächliche, sondern gründliche Kenntnis, und darum hatte er, zum Eingreifen und Einwirken in den Gang der Kunstbildung unter uns, vollkommenen und unbestreitbaren *Fug*; — *Macht* aber hatte ihm schon in frühen Jahren seine Stellung an der Spitze der, im Hauptstapelorte teutscher Literatur erscheinenden, durch eine bedeutende Handlung mit wohlberechnetem Nachdrucke in Umschwung gesetzten allgemeinen musikalischen Zeitung verliehen, welche, sogar ohne erwähnenswerthe Rivalität bestehend, sich in der Stellung sah, nicht allein für Teutschland, sondern zum Theil selbst für das übrige Europa, das grosse Machtwort zu führen.

Ein wahres, ein grosses Glück war es zu nennen, dass dieser damal so hochwichtige Beruf grade ihm von der Verlaghandlung übertragen wurde; und ein seltenes Glück müssen wir es um so mehr nennen, je häufiger wir es sehen müssen, dass eine Verlagshandlung, welche die Gründung eines periodischen Blattes beabsichtet, die Direction desselben und somit den Pressbengel dem ersten besten phantastischen, oberflächlichen, naseweisen, frechen Jungen, von dessen Faseleien sie sich urtheils-

lose Anhänger, — dem ersten besten armseligen leeren schwadronirenden Nachbeter, von dessen Schwadronaden sie sich ein Ansehen, als wärs schier Etwas, — dem ersten besten berüchtigten Magister Lämmermayer, von dessen Durchtriebenheit sie sich Aufsehen, und solchergestalt Abonnenten, versprechen zu können glaubt, in die Hand giebt. — Gerne wollen wir uns dem Glauben hingeben, dass die auf Rochlitz gefallene Wahl das Resultat der wohlbegründeten einsichtvollen Auswahl der damaligen Verlagshandlung gewesen; das aber *wissen* wir, denn wir haben es gesehen, dass er solchen Berufes durchaus würdig, und unter seinen Zeitgenossen wohl der allerwürdigste war, ein Beruf, welchem er, eben weil er ihm schon in den Jahren frischer Jugendkraft zu Theil geworden, eine lange Reihe thatkräftiger Jahre widmen konnte, und dessen Ergebnis ihm jetzt dasteht, ein ruhmvolles Denkmal seiner vieljährigen Bemühungen, Allen aber ein Gegenstand verdienter Hochachtung, indem Keiner von uns es laugnen wird, seinerzeit gar Manches aus der Leipz. allg. mus. Ztg. gelernt und ihr, und namentlich den von Rochlitz selbst herrührenden Artikeln, einen Theil seiner Kunstbildung zu verdanken zu haben; — ein Bekenntnis, zu welchem wenigstens Ref. dieses seinerseits gar gern der Erste sein will.

Als er nun, die Direction der M. Z. einem sehr würdigen Nachfolger abtretend, und im Schatten wohlerworbener Lorbeeren feiernd, angefangen hatte, eine Auswahl theils früherer, zum Theil bereits in der mus. Zeitung, zum Theil in der Cäcilia etc. abgedruckter, mitunter neu überarbeiteter oder auch wohl noch ganz ungedruckter Aufsätze, in dem durch die Ueberschrift bezeichneten Werke gesammelt, den Freunden seiner Muse darzubieten, da kam demselben von Seiten der öffentlichen Blätter aller teutschen Länder eine Aufnahme entgegen, welche man eine der glänzendsten, lautesten und aufjauchzendsten nennen kann, welche wir bis jetzo jemal einem Buche zu Theil fallen gesehen hatten.

Was konnte, nach all diesen Vorgängen, uns noch weiter zu sagen übrig bleiben? Anderes wohl nichts, als,

bei dem vor Kurzem erfolgten Erscheinen des dritten, vervollständigenden, aber hoffentlich noch nicht letzten Bandes des Werkes, den Gruss zu wiederholen, mit welchem wir im Jahre 1824 den ersten und 1825 den zweiten empfangen hatten *), und die wenigen wahren Kunstfreunde, welche das Buch selbst etwa noch nicht kennen mögten, versichern, dass sie in demselben Nahrung für Geist und Gemüth, für Kunstsinn und Kunstwissenschaft und — im Gegensatze der nur allzu gewohnten Erscheinung, einen Schriftsteller ganze Blattseiten hindurch ganz wunderschöne und wundergelehrte Dinge über Musik schreiben, auf Einmal aber die gemeinste Ignoranz in der Sache selbst verrathen und damit sich und all seine schönen und gelehrten Worte mit Einem Federzuge lächerlich machen zu sehen, — hier ein Buch finden, welchem sie sich vertrauensvoll hingeben können und welches ganz sicherlich Niemand ohne Gewinn für Kopf und Herz aus der Hand legen wird.

II.) Herr Director *Weber* ist als ein in seiner Sphäre hochverdienter und daher als ein sehr hochachtbarer Mann, eben so rühmlich bekannt, als Herr Professor *Fétis* sich durch Geist und ausgebreitetes Wissen berühmt gemacht hat. Wenn nun so achtbare Männer wie diese beiden sich der Schwachen annehmen, indem sie ihnen durch Werke der vorliegenden Art unter die Arme greifen, so dürfen sie jedenfalls schon darum, und selbst *nondum inspectis tabulis*, schon im Voraus sich des Dankes der zahlreichen Classe der Unterstützungsbedürftigen versichert halten; und so wird denn gewiss auch den Verfassern der in der Ueberschrift unter II. und III. genannten Werkchen, der Dank Vieler sicherlich nicht entgehen.

Was insbesondere die Schrift des Herrn *Weber* angeht, so schreitet derselbe einen, wenn auch nicht streng

*) Cäcil. I. Bd. (Hft. 1,) S. 72; (Hft. 4,) S. 318; II. Bd. (Hft. 8,) S. 268.

methodischen und überall consequenten, doch immer einen, wie in der Vorrede des Herrn Verlegers Marco Berra versichert wird und auch völlig glaublich ist, vieljährig bereits eingeübten und erprobten Weg: es wird erst von Noten und dann von Tönen und Tonabteilungen, — von Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen, dann von Tonentfernungen, ferner von Werth und Geltung oder Dauer der Noten und Pausen, — dann wieder von Tonleitern, Tonarten und selbst von Kirchentonarten, und nun wieder von Tact, Tactarten und Rhythmus überhaupt gehandelt, — dann vom Tempo, — endlich von den Ausdrücken zur Bezeichnung des Charakters der Tonstücke, der Stärke oder Schwäche des Tones und der Verzierungen.

Dass schon diese Ordnungsfolge nicht eben folgerecht ist, wird keiner Auseinandersetzung bedürfen; (durch eine nähere Darstellung der Art und Weise, wie der Vortrag der Gegenstände geschieht, würde es sich leicht noch in die Augen fallender darlegen lassen.) Hier nur folgendes Wenige.

Wir vermögen es nicht wohl zu verstehen, wie der Lehrling die Lehre von Noten, als Zeichen der Tonhöhen, (S. 3 — 7) fassen und lebendig in sich aufnehmen soll, **bevor** ihm die Lehre von den Tonhöhen selbst, von Tonumfang und Octavenabtheilung (S. 7 u. flgd.) vorgetragen worden.

Wir verstehen noch weniger, wie man den Schülern die Lehre von Tonleitern (darunter euch von chromatischen und enharmonischen, und diatonisch-chromatisch-enharmonischen Klanggeschlechtern u. dgl. S. 30 — 40) vortragen kann, indess ihnen erst das folgende Kapitel sagt, was eine Tonart ist. (S. 41. u. flgd.) —

Eben so wenig können wir es für eine klare und schulgerechte, und noch weniger für eine dem Anfänger deutliche Erklärung halten, wenn, bei der Lehre von der Geltung der jetzt nicht mehr gebräuchlichen alten Notengestalten S. 21 gelehrt wird, die *Maxima* gelte echt Schlä-

ge, die *Longa* vier Schläge, die *Brevis* deren zwei, die *semibrevis* einen, die *minima* einen halben Schlag, die *semiminima* den vierten Theil eines Schlages. — Sollte Hr. Weber unter dem Ausdrucke ein Schlag einen Tact verstehen, (was er alsdann wohl hätte sagen müssen,) so wäre das was er also lehrt nur vom 2/2- oder vom 4/4-Tacte wahr, von allen andern Tactarten aber falsch. Versteht er aber unter dem Worte Schlag einen Tacttheil, (was er ebenfalls hätte sagen sollen,) so ist auch dieses wieder nur wahr beim 2/1-, 3/1-, oder 4/1-Tacte, bei allen andern aber ebenfalls wieder unwahr. Versteht er aber endlich unter dem Ausdrucke ein Schlag so viel wie: eine Ganze Note oder *semibrevis*, (und so ist es wohl in der That gemeint) so ist es alsdann allerdings richtig, dass die *semibrevis* oder ganze Note eine ganze Note oder *semibrevis* gilt, die halbe aber die Hälfte einer Ganzen, die Viertelnote das Viertel einer Ganzen, u. s. w.; allein um dieses zu sagen, hätte der Hr. Verfasser das gelehrte Wort Schlag entbehren können, oder aber, wollte er es doch gebrauchen, so hätte er dessen Bedeutung auch erklären, nicht aber das selbst unerklärte Wort als Masstab zur Erklärung der Bedeutung der verschiedenen Notengeltung gebrauchen und voraussetzen sollen.

Ebenfalls nicht classisch klar können wir es nennen, wenn der Hr. Verf. S. 33, bei der Lehre von den in der Tonleiter vorkommenden grossen und kleinen Tonstufen sich folgendermasen ausdrückt: »Ein ganzer »Ton ist die Entfernung von einer Tonstufe zur andern, »zwischen welchen sich noch ein brauchbarer Ton »befindet, wie z. B. *c-d*, zwischen denen noch *cis* oder »*des* liegt.« — —

Eben so wenig können wir es für etwas dem angehenden Musiker Nützliches halten, wenn ihm (S. 34) folgendes gelehrt wird: »Obschon diese fünf ganzen Töne von »einer und derselben Beschaffenheit zu seyn scheinen, so »findet doch in Rücksicht ihrer Grösse einiger Unterschied »zwischen ihnen statt; denn einige klingen nach unserem »Gehör höher als die andern, daher nennt man jene grosse »ganze, und diese kleine ganze Töne. So ist *c-d*

sein grosser, und *d-e* ein kleiner ganzer Ton; ferner ist *ƒ-g* ein grosser, *g-a* ein kleiner, und *a-h* wieder ein »grosser ganzer Ton.«

Wenn wir auch davon absehen wollen, dass diese Gelehrsamkeit gar nicht zu demjenigen gehört »was dem »angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrage eines Tonstückes »zu wissen unentbehrlich ist«, — ja dass diese akustische oder rationale Subtilität dem Praktiker zu dem eben erwähnten Zwecke vielmehr ganz und gar unnütz ist, — und wenn wir es auch für Etwas gelten lassen wollen, dass es ihm wenigstens gut zu Gesichte steht, auch über so gelehrte Dinge, über das »Comma, und zwar das Syntonische«, über die Rationen 80 : 90 und 81 : 90, u. dgl. m. Eins mitsprechen zu konnen; — so müsste er, um es ohne Gefahr einer Compromittirung thun zu können, doch auch erfahren:

Erstens, dass keineswegs das Intervall *c-d*, als *c-d*, ein grosser, und keineswegs *d-e*, *qua d-e*, ein kleiner ganzer Ton ist, indem ja das Intervall *d-e* in *D*-dur keineswegs ein kleiner, sondern ein grosser ganzer Ton wäre, dass er es also nicht als buchstäblich wahr verstehen darf, was Seite 34 steht: »So ist *c-d* ein grosser, »und *d-e* ein kleiner ganzer Ton, ferner ist *ƒ-g* ein grosser, *g-a* ein kleiner, und *a-h* wieder ein grosser ganzer Ton«; — (auch letzteres ist in *G*-dur wieder grade umgekehrt, nämlich *g-a* ein grosser und *a-h* ein kleiner). —

Zweitens müsste der Lehrling, (dem diese Dinge wohl etwas spanisch vorkommen mögten, weil er je doch weis, dass er auf seinem Claviere das Intervall *c-d* einmal wie das anderemal greift, und es in *D*-dur nicht kleiner als in *C*-dur hört) doch auch gesagt werden, dass alle jene idealen Feinheiten, welche sich, wie er so eben selbst bemerkt hat, auf seinem Claviere auch gar nicht ausführen lassen, in unserer Musik auch nicht in Wirklichkeit vorkommen, und zwar nicht allein nicht auf unseren Clavieren und Orgeln, sondern eben darum auch

nicht auf unsern Saiten- und Blas-Instrumenten etc. (weil diese ja sonst nicht mehr zu den Tönen der Tasteninstrumente stimmen würden;) — und dass es also keineswegs wahr ist, dass grosse und kleine ganze Töne und die feineren Unterschiede zwischen *cis* und *des* »von Sängern und von Blas- und Streichinstrumenten nicht wie »Töne von ganz gleicher Grösse behandelt werden dürfen« (S. 35;) — dass vielmehr,

Drittens, unser musikalisches Gehör die Beachtung jener rationalen Subtilitäten keineswegs heischt, dass wir vielmehr eigentlich gar kein Gehör für diese Unterschiede haben, und dass es keineswegs wahr ist, wenn man von den in der Tonleiter vorkommenden verschiedenen ganzen Tonen sagt: »einige klingen nach unserem Gehöre höher als die andern« (S. 34;) — (Wer etwa Lust hätte, dessen allem ungeachtet, die musikalische Fühlbarkeit des Unterschiedes zwischen einem grossen und einem kleinen halben Tone zu behaupten, den möchten wir, und ware es auch sogar der H. Verf. selbst, nur einmal zur Probe aufgeben, uns den Unterschied eines grossen und eines kleinen Tones zu singen; z. B. das Intervall *d-e* einmal als kleinen und dann als grossen ganzen Ton; — oder wir wollen ihm einmal auf dem Monochord einen ganzen Ton, entweder 80:90, oder 81:91 ganz haarscharf abmessen und angeben, und er soll uns nach dem Anhören sagen, ob das, was er gehört hat, ein grosser ganzer Ton (80:90,) oder ein kleiner ganzer Ton (81:90) war. —?)

Wenn nun aber dem also ist, wenn von dem Unterschiede zwischen grossen und kleinen ganzen Tonen in unserer Kunst nirgend Gebrauch gemacht wird, — wozu kann es alsdann führen, den Sängern so wie den Blas- und Streichinstrumentisten zu empfehlen, sie ja nicht wie Töne von ganz gleicher Grösse zu behandeln —?

Je mehr wir es für überflüssig halten, dass in Lehrbücher, welche nur dazu bestimmt sind, dem Lehrlinge den Inbegriff desjenigen beizubringen, »was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum

»Vortrage eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist,« etwas in der That Unpractisches, rein Speculatives, eingemischt werde, um so mehr müssen wir es eben darum für nothwendig erkennen, dass, wenn man ihm dennoch Etwas von solchen Dingen mit darbieten will, dieses wenigstens auf eine durchaus wahre, und nicht auf eine ihn von so vielen Seiten her nothwendig irrende Art und Weise geschehe.

Eben so gern wie diesen Unterricht, würden diejenigen, für welche das Büchlein bestimmt ist, auch das Kapitel über Kirchentonarten, über authentische und „plagialische“ (sic pag. 50 dreimal und pag. 51 noch zweimal) entbehrt haben, so wir andere ähnliche gelehrte, zum Theil blos antiquarische Lehren, z. B. vom Ursprunge des Wortes Chromatisch von den farbigen Tasten unserer heutigen Claviere (?) — von der ehemaligen Notenschrift mittels Buchstaben, Tablatur, Erfindung der älteren Notengestalten, von vollkommenen und unvollkommenen Tonschlüssen u. dgl. m., welche Dinge wenigstens einem angehenden Musiker zum »Verstehen der Notenschrift und zum Vortrage eines Tonstückes« unseres Dafürhaltens nicht unentbehrlich sind.

Eine durchaus practische Sache sind dagegen diejenigen Kapitel, welche sich mit den Bezeichnungen des Characters der Tonstücke, des Vortrags, der Stärke und Schwäche des Tones beschäftigen. Dass hier, — ohne Zweifel blos aus Versehen — mehre Unrichtigkeiten eingeflossen sind, ist für die Nützlichkeit des Buches kein Gewinn. So steht z. B. auf S. 78 zweimal, und auf der folgenden Seite noch einmal: *a capella, alla capella*; — das heisst aber auf Italienisch nicht Kapellmässig, im Kapellstyl, sondern im Styl einer jungen Ziege, *Capella*; und ein *Signor Maestro di Capella* wäre ein Meister einer jungen Ziege; — Herr Director *Weber* wollte ohne Zweifel schreiben *Cappella*. — S. 87 steht »*Malinconico* oder *malincolico*«; Letzteres ist aber keineswegs ein italienisches Wort. — Ebendaselbst heisst es vom Vortrage des *Grave*, »die darin »vorkommenden Noten dürfen nicht zusammengeschleift, »sondern müssen mit Nachdruck abgestossen werden«; für

welcher allgemeinen Behauptung Wahrheit wir weder einen Grund in der Sache selbst, noch die Erfahrung anzuführen wüssten. — S. 105 steht »*Messa voce* oder *messa vdi voce*«. Ersteres ist wohl keineswegs ein richtiger Kunstausdruck. — S. 132 steht dreimal nach einander »*Obligato*« statt *obbligato*; — und S. 136 »*Seque*«, was keineswegs ein italienisches Wort ist. — (Wir wünschten nicht, dass ein Lehrling des im Büchlein viermal vorkommende *Capella*, das *Malincolico*, das *Messa voce*, das *Obligato*, das *Seque*, das *Plagialisch*, — aus dem Büchlein erlernte und demselben nachschriebe, und halten es darum für **nöthig** die vorstehende Wernung hier nicht zu unterdrücken.)

Möge der geehrte Herr Verfasser die vorstehend ausgehobenen Bemerkungen (welche übrigens wohl noch vermehrt werden konnten) theils als einen Beweis des Ernstes und der Aufmerksamkeit erkennen, mit welchen wir sein verdienstliches Werkchen beachtet haben, theils unsere beiläufigen Berichtigungen werth finden, bei einer künftigen Auflage benutzt zu werden, welche wir dem Werke aufs freundlichste wünschen und welche ihm auch sicherlich bald und um so baldiger werden wird, da es schon vom Jahre 1828 herrührt; — weshalb wir es auch sicherlich schon weit früher angezeigt haben würden, wär es uns nicht erst im Januar des gegenwärtigen Jahres, also sehr verspätet, eingesandt werden.

III.) Auf des geistreichen Prof. *Fétis* Schrift (*musique à la portée de tout le monde*,) machen wir mit dem grössten Vergnügen unser vaterländisches Publicum aufmerksam.

Vor allem glauben wir dem ungleichen Eindrucke begegnen zu müssen, welcher sich dem teutschen Leser gleich beim ersten Anblicke des Titelblattes vielleicht aufdringen möchte: denn leicht könnte man ein Buch, welches sich auf seinem Titelblatte eine Anleitung nennt, **über eine Kunst zu sprechen, ohne sie studirt zu haben**, für nichts Besseres achten mögen, als für eine Anleitung zur Oberflächlichkeit; ein Verdacht welcher vielleicht gar auch schon durch den Titel: *musi-*

que mise à la portée de tout le monde, verstärkt erscheinen möge. — Mit Vergnügen können wir aber unsern Lesern versichern, dass die vorliegende Schrift in die Classe solcher Schriften nicht gehört.

Was sie eigentlich sonst ist? — Wir wollen versuchen, es mit möglichst wenigen Worten, dem Sinne des geistreichen Verfassers treu, zu sagen. So wie jede Wissenschaft und Kunst, so will allerdings auch die schöne Kunst der Tone gehörig erlernt sein. Wohl gewinnt schon durch häufiges Anhören und Geniessen der Zauber dieser Kunst, unser Tonsinn eine gewisse Geläufigkeit, die Schönheiten, so wie auch die etwaigen Unschönheiten eines Tonwerkes, herauszufühlen, und auch wohl mit ziemlicher Sicherheit herauszufühlen; allein auch dieses Herausfühlen ist immer nur etwas Vages, sich nicht auf Reflexionen und Principien Grundendes. — Die Principien selbst zu studiren kostet aber einen Zeitaufwand, welcher nur den allerwenigsten der für andere Fächer Berufenen zu Gebote steht.

Bis jetzo hat, sagt der Hr. Verf., noch kein Schriftsteller es versucht, allgemeine und genügende Kunde von Allem was die Tonkunst betrifft, zu geben und sich dabei nur möglichst wenig der technischen Kunstsprache zu bedienen, und auf diese Weise den Freunden und Verehrern der göttlichen Kunst dasjenige an die Hand zu geben, was, indem es sie über die Wesenheit der Sache aufklärt, ihr Wohlgefallen ihnen zum klareren Bewusstsein bringt, eben dadurch ihren Genuss verdoppelt, erhöht, veredelt und vergeistigt. Diese Aufgabe zu lösen hat Er sich hier zum Ziele gesteckt. »*Peut-être*,« sagt er auf S. IX der Einleitung, — »*dira t-on qu'on ne trouve dans mon livre que la science des ignorans: à la bonne heure. Cette science est suffisante pour beaucoup de monde, et je ne croirai point avoir dérogé de ma qualité de professeur pour l'avoir enseignée. Répandre le goût de l'art que je cultive est ma vocation: j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me paraît bon en soi. J'ose croire que ce sera là mon excuse auprès de mes savans collègues.*«

Wie wenig er aber, bei der Uebernahme dieser Aufgabe, die Absicht gehabt, der Oberflächlichkeit zu fröhnen und diejenigen, welche in der Kunst selber etwas leisten wollen, von gründlicherem Studium abzuziehen, betheuert er uns auf S. XI der Einleitung, mit folgenden Worten: »*Qu'on ne croie point aux promesses fallacieuses de certains »charlatans: en vain ils affirment qu'ils feront des musi»ciens improvisés, le savoir ne s'improvise pas. Compren»dre le mécanisme de la science et du langage de la musique »est chose facile; on pourra s'en convaincre en lisant le »résumé que je présente au public; mais devenir habile est »autre chose: ce ne peut être que le résultat de longs tra»vaux.*«

Wie nun die Lösung derjenigen Aufgabe, welche Hr. Fétis sich im gegenwärtigen Werke gesetzt, ihm gelungen ist, — darüber drückt er sich selbst, im Epiloge des Buches, mit folgenden Worten aus: »*Ai-je mis dans ce livre tout »ce qu'on espérait y trouver? je l'ignore. Cela est d'au»tant moins vraisemblable que tout le monde n'y cherchera »pas les mêmes choses. En commençant à le parcourir, le »plupart des lecteurs auront des opinions, des préjugés, des »affections ou des antipathies. Comment espérer de réfor»mer tout d'abord ce qui ne s'use qu'avec le temps? Mais »ce qui ne sera pas l'effet immédiat de la lecture du livre »sera le résultat des reflexions qu'il aura provoquées. Je »crois avoir pénétré dans les causes de l'ignorance volon»taire où l'on reste à l'égard de la musique; pour la faire »disparaître, je n'ai demandé qu'un peu d'attention; les plus »rebelles finiront par me l'accorder, fût-ce même sans le »savoir.*«

Sollte man in dieser letzten Aeusserung vielleicht einen Ueberfluss an Selbstvertrauen oder wohl gar von Selbstgenügsamkeit zu finden glauben, so würde, unseres Bedünkens, ein solcher Vorwurf ungerecht sein. Denn fürs Erste ziemt schon überhaupt einem Manne, wie Herr *Fétis*, ein sich selber wohl ein solcher Ausdruck der Zuversicht auf die Nützlichkeit seines Werkes, ihm, der von diesem seinem Standpuncte, so wie auch vom Standpuncte als Lehrer am *Conservatoire*, Tausende seiner Na-

tion belehrt, theils durch theoretische Schriften, theils durch seine lehrreiche Zeitschrift, *Revue musicale*, schon seit vielen Jahren, ein Friedrich Rochlitz seiner Nation, sich die grössten Verdienste um den Musikzustand seines Vaterlandes erworben hat, und daher ist denn auch in der That grade ihm ganz vorzüglich zuzutrauen, dass er, von den obenerwähnten Standpuncten aus, zuverlässig am besten erkennen und beurtheilen kann, Was grade dem Kunstpublicum seines Landes frommen möge und wie es ihm appretirt und dargeboten werden müsse, um Eingang zu finden, anzuregen und — Früchte zu bringen.

Eben darum mögen denn auch teutsche Leser sich nicht daran stossen, wenn ihnen in dem Buche mitunter auch manches aufstossen sollte, welches sie wohl anders, und lieber so und so, — — etwa zusammenhängender, ineinandergreifender, mehr Eines aus dem Andern hergeleitet, das Ganze mehr ein Ganzes bildend u. s. w., gewünscht hätten. Sie wollen nur gefälligst nicht vergessen, dass das Buch nicht für sie geschrieben ist, übrigens nicht verkennen, dass sie im Verlaufe desselben jedenfalls eine Menge einzelner treffender und nützlicher, und jedenfalls durchaus geistreicher Anregungen finden, deren Beherzigung einem Jeden empfohlen werden kann; — indess freilich das Prädicat: *musique mise à la portée de tout le monde*, und: *tout ce qui est nécessairé pour juger et pour parler de cet art*, für Teutschland nicht passen würden. *)

---

*) Gleichfalls umgehen wir es, diejenigen Einzelnheiten aufzuzählen, welche vielleicht einiger Berichtigung ausgesetzt sein dürften, wie z. B. dass S. 148 von der Altviole gesagt wird, sie verrichte im Orchester *l'office du contralto*, (sollte heissen des Tenors, nämlich der dritten Stimme) — dass auf S. 161 nur von einem in Teutschland üblichen Octav-Contrafagott gesprochen wird, indess doch das Quart- oder Quint-Contrafagott weit gebräuchlicher ist, — dass S. 169 die Klappentrompete mit dem Bügelhorn verwechselt wird, (zwei Instrumente, von ganz wesentlich verschiedenen Principien ausgehend; S. m. Akustik der Blasinstrumente;) — dass überhaupt bei den Klappentrompeten nur der Klappen für Tonlöcher, nicht aber der ohne Vergleich nützlichern sogenannten Ventile, eigentlich wirklicher Verlänge

Aus den hier aufgestellten Gesichtspuncten betrachtet, konnen wir denn allerdings auch das vorliegende Schriftchen des vielverdienten Mannes der Aufmerksamkeit teutscher Leser bestens empfehlen.

Für die Redaction der Cäcilia,
Gfr. Weber.

---

rungen der ertönenden Rohre, Erwähnung geschieht; — dass S. 174 und 175 ein zweifüssiges Orgelregister als Eine Octave hoher als ein achtfüssiges dargestellt zu sein scheint; — dass die gedeckten Orgelpfeifen als blos zur Ersparung des Raumes dienend geschildert werden, und von ihnen gesagt wird, das Decken bewirke, dass die Luftsäule, weil sie am verstopften Ende keinen Ausgang finde, dort wieder umkehren und ihren Ausgang durch den Aufschnitt nehmen, mithin die Lange der Pfeife zweimal durchlaufen müsse: *»la colonne d'air sonore ne trouvant point »d'issue est forcée de redescendre pour sortir par une »petite ouverture qu'on nomme* la lumière, *et de »cette manière, parcourant deux fois la hauteur du »tuyau, elle sonne une octave plus grave que si elle »était sortie immédiatement par le haut de ce même »tuyau«* (von welchem Allen wir Alle das Gegentheil wissen, S. Chladni Akustik); — dass von Chladnis Clavicylinder als von einem Instrumente gesprochen wird, dessen Einrichtung noch ein Geheimnis sei, welches aber darin bestehen moge *»qu'il consi»stait en une suite de cylindres métalliques sur lesquels »une manivelle faisait agir des archets qui étaient mis »en contact avec eux par le moyen des touches d'un »clavier;«* indess Chladni die ganze Sache (und zwar anders) schon vor nächst 10 Jahren in seinen Beiträgen zur practischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des *Clavicylinders*, Leipzig 1821, und in seiner Kurzen Uebersicht der Schall- und Klanglehre, Mainz 1827, offentlich bekannt gemacht hat; — dass S. 223 den Franzosen berichtet wird, *les chansons* heisse auf Teutsch *les* „liedern" — diese und vielleicht noch einige weitere *menda* sind am Ende doch zu einzeln und unschädlich für das Ganze, um diesem zum grossen Vorwurfe gereichen zu dürfen. *GW.*

E r r a t u m.

Vorstehend Seite 213, Zeile 8 v. u. statt *c-d*, lies *a-h*.

Für Freunde der Tonkunst, von *Friedrich Rochlitz*. Erster und zweiter Band, Zweite verbesserte Auflage. Dritter Band. Mit einem Notenblatte. Leipzig 1830.

Zweite Recension. *)

Nichts wohlthuenderes und Erspriesslicheres, als in dem hin und her brausenden Meinungskampfe, der zu unserer Zeit auf dem Felde der Kunst so oft die Stelle wahrer Erkenntniss einnimmt, einem Manne von Erfahrung und echter Liebe zu begegnen. In seiner klaren Weltansicht schliesst sich unmerklich die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die verschiedensten Erscheinungen jedes Zeitalters treten an ihre rechte Stelle, und in dem Lichte geistiger Betrachtung ergibt sich überall die erwünschteste Vermittlung. Als ein solches Werk sind früher in diesen Blättern die beiden ersten Bände der gesammelten Schriften von F. Rochlitz gebührend erwähnt worden, **) und der Erfolg hat der Erwartung entsprochen. Namentlich erwarben mehrere der hier aufgestellten Bildnisse, wie Gertrud Elisabeth Mara, Andreas Romberg, E. Th. W. Hoffmann, E. L. Gerber, — aber auch manches Einzelne, wie die Darstellung von Händels Messias (Bd. I.) die anmuthigen Briefe über häusliche Musik, über Seb. Bach's Compositionen, das Gespräch: der Frühlingstag, veralten und nicht veralten, (Bd. II.) — sich aller Orten Freunde.

Wäre es hier auf Erwähnung alles Werthvollen in diesen ersten Bänden abgesehen, so genügte freilich das Gesagte bei weitem nicht. Nur zeigen möchten wir an Beispielen, dass des würdigen, hochverdienten Verfassers Liebe und Bemühung nicht dankos geblieben, wenn diese Anerkennung auch, wie er halb wehmüthig in der Vorrede zur zweiten Auflage bemerkt, keineswegs immer sich nach Billigkeit kund gab. Abgerechnet einzelne Missver-

*) S. vorstehend S. 207.
**) Vorstebend 210, Anmkg.

ständnisse, wie das vom Verf. gerügte in Bezug auf seine Dialogen, hat man im Stillen über den Werth dieser Gaben sich schnell geeinigt, und dann nach guter deutscher Art das Erlernte baldigst zu eigen gemacht. Auch dies ist eine Wirkung, wenn vom fremden Geiste kleinere sich nähren, und darüber tröstet leicht die Betrachtung des Tages und der Weltgeschichte. —

Vorliegende zweite Auflage hat, wie die Vorrede sagt, auf jedem Blatte Verbesserungen erhalten. Nur Ein kleiner Aufsatz ist ausgefallen, hinzugekommen Nichts, weil der Verf. gegen die Käufer früherer Schriften nicht unbillig verfahren mochte. Ungern indess verzichten wir immer auf Mehres, das hierhin gehört, z. B. das Leben der Faustina Hesse. Nicht überall sind die »Erzählungen« des Verf. zur Hand. Doch nicht klagen, sondern Dank abstatten sollten wir; denn ein dritter starker Band, jetzt neu erschienen, bietet eine Fülle lehrreicher und anziehender Aufsätze dar. Werfen wir auf diese neue Gabe, die für Besitzer der ersten Ausgabe auch einzeln zu haben ist, einen Blick.

Aehnlich den beiden ersten, zerfällt dieser Band in mehre Abtheilungen.

I. Zur Erinnerung an Zeitgenossen und einige ihrer Hauptwerke. Hier wird nach einander über J. G. Naumann und sein Vater-Unser, K. M. v. Weber und den Oberon, F. E. Fesca, Ch. G. Tag, F. Danzi, J. P. Salomon, K. G. Berger, S. Neukomm und seine Grablegung Christi gehandelt.

Die anmuthige und doch eindringende Art, mit welcher R. Lebens- und Kunst-Verhältnisse auffasst und darstellt, bedarf keines Rühmens. Gern gestehen wir, besonderes Interesse an der Charakteristik des Oberon und seines Meisters, (ursprünglich einer Recens. in der Leipz. mus. Zeitung, 1827. N. 15. 16., weshalb wir der Mittheilung manches treffenden Wortes überhoben sind,) genommen zu

haben. Nicht minder ist über Fesca, Salomon und Neukomm viel Belehrendes und Merkwürdiges mitgetheilt.

II. Materialien. Unter kurzen Ueberschriften werden zum Theil sehr fruchtbare Gedanken über den Geist und die Gestaltung der Musik unserer Tage zusammengestellt. Es sind mehr Skizzen, als wirkliche Aufsätze. »Auf unverdient Ubersehenes hinzuweisen, an unverdient Vergessenes zu erinnern, für unverdient Verschmähetes oder Vernachlässigtes zu gewinnen,« heisst es S. 275, »das hab' ich hauptsächlich im Auge gehabt.« Gleich die beiden ersten Stücke, Vermittlung und Vorschläge, sind dieser Art: sie fordern auf, den Geist der Musik von dem Aeusserlichen zu trennen, und jenem zu Liebe gelegentlich etwas von letzterem aufzugeben, indem wir euch gegen den Modegeschmack in sofern nachsichtig verfahren, dass wir so nur die echte Mitte der Kunst retten, und so Altes und Neues in Aufführungen und Concerten verbinden. Auf diese Massregel deuten die folgenden Abschnitte: Aussicht, Trost, Geist und Buchstabe ebenfalls, jeder in anderer Tonart, hin. Wunsch, S. 321, verbreitet sich über die Wirkungen der Töne auf Geisteskranke, Verwandtschaft, S. 317, über die Aehnlichkeit der alten italienischen Kirchencompositionen mit altdeutschen, Erinnerung, S. 335, über die anderweitigen Verdienste als Gelehrte, Staatsmänner u. f., welche viele berühmte Musiker ausserdem sich erwerben, Verhältniss, S. 340, über das jetzige Hervorragen der Instrumentalmusik über den Gesang und dessen Ursachen, Neu-Altes, S. 350, endlich über die Nachbildung älterer Kunstformen in der Musik des Tages. — Wie inhaltreich diese Sammlung sei, geht schon aus der Uebersicht hervor. — Nun folgen

III. Ansichten. Sie haben zum Gegenstand: Seb. Bach's Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott (S. 361.) Der hohe, eigenthümliche Geist Seb. Bach's ist mit den

grössten Lobsprüchen hervorgehoben. Bemerkenswerth ist die Note S. 364, wo der unlängst zu Berlin mit grossem Beifall gegebenen Passion Bachs nach dem Matthäus gedacht, zugleich aber noch zwei andrer Passionen desselben Meisters in der Sammlung des verstorbenen Cantor Doles an der Leipziger Thomas-Schule, die überhaupt Vieles von Bach enthielt, erwähnt werden. „Andere Kirchencantaten hat Bach weit über Hundert geschrieben. Wo ist dies Alles hin?" — Nicht minder befriedigend wird das Musikalische in Tieck's (eigentlich Wackenroder's) Phantasien über die Kunst, Hamburg 1799, beurtheilt, woran sich die Recension der Göthischen Lieder, componirt von Reichardt, S. 396, schliesst.

IV. Zwei Gespräche: der Organist und der Doctor, und der Besuch, machen den Schluss dieses 483 Seiten starken Bandes. Zuerst entwickelt jenes, wie den verderblichen Einwirkungen der Mode beim Musikunterricht der Jugend zu begegnen, und nachtheilige Eitelkeit durch Beharrlichkeit und etwas Nachgiebigkeit gegen die Forderungen der Gesellschaft, wie sie einmal ist, zu bekämpfen sei, dann fasst dieses die Gesammtrichtung der neuern Kunst im Gegensatze zu der frühern unter einen Blick. »Was bleibt nun, heisst es S. 478, unser Einem, und bleibt für immer? Das bleibt, was, ausser dem, dass es künstlerisch recht und gut ist, zugleich menschlich gross, menschlich edel und schön hervortritt, ich meine, gross, edel, schön im Geist und Gemüth oder Character. Worin zeigt sich das nun? Vor Allem in den ursprünglich neuen Erfindungen, in der Wahrheit, Bestimmtheit und Tiefe des Ausdrucks, und in einem Styl, der dem, wozu jenes Beides — Erfindungen und Ausdruck — irgend verwendet werden möge, vollkommen angemessen ist. — Dies finde ich jetzt überhaupt und in Allem, was Menschen schaffen, selten, und fast nirgends ganz rein, ganz entschieden. Die Welt ist anders geworden. Sie ist unruhig, gewaltsam aufgeregt in allen ihren Kräften .... Nicht anders in der Tonkunst. Offenbares Talent zu be-

sitzen, Vieles gelernt und geübt, Vieles wahrhaft in der Gewalt zu haben: an diesem Allem mangelt es in der Tonkunst jetzt weniger als jemals. Aber das reicht nicht aus, um wahrhaft und vollgültig, auch in ihr, darzulegen, was menschlich gross, edel und schön ist. Man muss dies seyn, oder wenigstens nichts vom Gegentheil; man muss, was man besitzt, zusammenfassen, und zu deutlich erkannten, sichern und würdigen Zwecken verwenden. So waren, so verfuhren die grossen Meister der Vergangenheit. — Amen, sagen wir von Herzen.

Dr. *Deycks.*

Libera, zum Gebrauche der Aufführungen des Mozart'schen Requiem's, in Musik gesetzt von *Ign.* Ritter *von Seyfried.* Wien bei Haslinger. Pr. 1 fl. 36 kr. C. M.

Das Mozart'scha Requiem entbehrt unter anderm auch eines sogenannten *Libera*, welches, zur Aufführung bei einer wirklichen kirchlichen Requiemsmesse, nach dem Ritus mancher Orte, als unentbehrlich angesehen wird. Da findet man es denn nöthig, ein *Libera* bald von diesem bald von jenem anderen Tonsetzer einzulegen, was im Grunde der Einheit wenigstens nicht grade zuträglich ist.

Ein durchaus glücklicher und zweckmässiger Gedanke war es daher, ein, zu solchem kirchlichen Gebrauche bestimmtes *Libera* aus Motiven des Mozartischen Requiem selbst zusammen zu setzen; und dieses ist es, was hier der würdige Hofkapellmeister v. Seyfried uns darreicht, eben so glücklich gelungen, als die Idee glücklich erfasst gewesen.

Das also zusammengesetzte Ganze, in welchem wir bald, mit Beben, Anklänge des furchtbar wilden Eingangs des greulichen »*Dies irae*,« bald, mit Erhebung, ein

Echo des ergreifenden »*Et lux perpetua luceat eis*« wiederaufklingen hören, kann, bei verständig angeordnetem Vortrage, seine Wirkung nicht verfehlen, — zu welcher Anordnung es überdies nothwendig gehören möchte, nach jeder der verschiedenen kleinen Phrasen, aus welchen das kurze Tonstück besteht, jedesmal einen merklich langen Ruhepunct zu machen, und den folgenden Absatz erst nach einem ziemlichen Zwischenraume wieder anzuheben, — indem auf andere Weise die vielen, — vielleicht doch allzuvielen — ganzen Tonschlüsse, mit welchen fast ein jeder der vielen ganz kurzen Absätze endet, — nicht motivirt erscheinen könnten.

Jedenfalls hat der sinnige Tonsetzer sich lebhaften Dank der Kirchenmusik-Directoren verdient, für die schöne Gabe, welche er ihnen hier darreicht, und welche zu bereiten und darzureichen grade Er vorzüglich berufen war, der schon, durch so manche gelungene Verschmelzung Mozart'scher Werke in grössere Formen,*) und durch die Einrichtung der Trauermusik zu Van-Beethovens Leichenbegängnisse, **) sich als würdigen Kunstgenossen beider legitimirt hat. *Gfr. Weber.*

*) Ich erinnere nur an Hrn. v. Seyfrieds überall als vortrefflich anerkannte Umarbeitung der Mozartischen Fantasie und Sonate aus *c*-moll in eine Fantasie für grosses Orchester, so wie an seine grosse Symphonie aus *f*-moll, auf ähnliche Art aus mozartischen Tonstükken gebildet; (beide gestochen in Leipz. bei Breitkopf und Härtel.) *GW.*

**) Siehe die, bei T. Haslinger in Wien erschienenen drei, Trauermusikstücke »*Libera,*« — »*Miserere,*« — und »*Beethovens Begräbnis,*« (alle drei besprochen im VII. Bd. S. 123 des 26. Heftes unserer Blätter,) deren Ersteres jedoch, (das *Libera,*) mit dem hier angezeigten Eines und Dasselbe ist, mit dem einzigen Unterschiede, dass Hr. v. Seyfried dasselbe dort für vier Männerstimmen geschrieben hat, indess er es hier für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit nicht obligaten Blasinstrumenten unterstützt, erscheinen lässt. *GW.*

A b b i t t e
a n u n s e r e L e s e r.

Wir hatten, vor noch nicht gar langer Zeit, uns bereits genöthigt gesehen, unsern Lesern anzuzeigen (Cäcilia, XI. Bd. S. 308 des 44. Heftes), dass wir von einem Herrn Correspondenten getäuscht worden waren, welcher uns einen, schon früher anderwärts gedruckt gewesenen Aufsatz, von seiner Hand fein sauber abgeschrieben, eingesendet und das Honorar dafür bezogen hatte, so wie von einem zweiten, welcher durch ähnliche Verschwiegenheit einen, zu gleicher Zeit auch noch an zwei andere Blätter eingesendeten, Artikel in die unsrigen zu bringen gewusst hatte.

Wir hatten uns am angeführten Orte begnügt, die Handlungsweise jener Herren zu rügen, ohne die also gehandelt habenden Personen selbst beim Namen zu nennen; eine Schonung, welcher wir damals um so mehr glaubten Raum geben zu dürfen, da wir gemeint hatten, eine Handlungsweise jener Art gehöre wenigstens zu den höchst seltenen Ereignissen und sei wenigstens so bald nicht wieder zu erwarten.

Wir finden nun aber in dem uns in diesem Augenblicke zukommenden Blatte Nr. 20 der Leipziger Allg. mus. Zeitung v. 19. Mai 1830, S. 323, folgende Rüge:

»Im XI. Bande (41. Heft) der Cäcilia, S. 1—14 »findet sich ein Artikel des Herrn Dr. S. Krug *»über den klimatischen Einfluss auf die mensch- »liche Stimme, Parallelen zwischen Deutschland »und Italien.«* Ref. würde zuweit gehen, all das un-

»statthafte dieses Artikels hier auseinander zu setzen, »vielleicht unternimmt er es einst bei mehrer Musse. »Da aber dieser Artikel mit einigen unbedeutenden »Wortveränderungen ganz aus einem andern, von »Herrn *Kanne*, in die Wiener mus. Zeitung Nr. 23. »24. v. J. 1819 eingerückten Artikel: »*Ueber die* »*Verschiedenheit der deutschen und italieni-* »*schen Stimmen*« abgeschrieben ist, so verweist er »blos auf seinen damals diesen Blättern (Jahrg. XXII. »S. 614) kürzlich mitgetheilten Aufsatz: »*Merkwür-* »*dige Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur* »*Erzeugung der Tenorstimmen*«, wo in der Note »einiges aus letzterm Artikel berührt wird.«

Die angezeigte Stelle der vor uns liegenden Wiener musikal. Zeitung v. 1819, S. 177—180 und 185—189 bestätigt die factische Wahrheit des Plagiates, und überzeugt uns daher, dass wir abermals getäuscht worden sind.

Die Sache kommt nun doch nachgerade zu oft! und wir sind daher, — damit man nicht am Ende meinen könne, solche Plagiate rührten, unter erdichteten Namen, wohl gar von uns selber her! — es unserer Ehre unbedingt schuldig, diesmal nicht, wie das vorigemal, den Namen des Hrn. Einsenders schonend zu verschweigen, sondern es, mit dem innigsten Bedauern, auszusprechen, dass der Herr Correspondent, welcher uns den hier betreffenden Artikel von Seiner, uns und selbst dem Publicum (aus dem Facsimile in Cäcilia, I. Bd. S. 280) wohlbekannten, eigenen Hand, sehr sauber abgeschrieben, mit der Chiffer Dr. *S. Krug*, als Beitrag zur Cäcilia eingesendet hat, der K. Kön. Hofkapellmeister Ritter von Seyfried in Wien ist. Das Manuscript befindet sich noch wohlverwahrlich in unseren Händen.

Wir sind weder allwissend noch allbelesen, und können daher unmöglich grade jedem eingesendet werdenden Manuscripte ansehen, ob sein Inhalt nicht schon einmal, mehr oder weniger wörtlich, ander-

wärts gedruckt sein möge. Wir halten aber fest und sehr fest darauf, Beiträge nur von zutrauenswerthen Personen anzunehmen; und dass selbst den sehr wenigen bei uns vorkommenden fingirten Namen sehr allgemein, und mit Recht allgemein, geachtete wirkliche Namen zum Grunde liegen, davon giebt grade im vorliegenden Falle der, dem fingirten Dr. *S. Krug* zum Grunde liegende, gewiss äusserst achtungswürdige Name des Herrn *v. Seyfried* ein vollgiltig beweisendes Beispiel.

So wie übrigens, dem Sprüchworte nach, kein Unglück so gross ist, dass nicht doch auch wieder ein Glück dabei wäre, — so hat der Wiederabdruck des ofterwähnten Artikels in unsern Blättern doch jedenfalls das Verdienst, die auf den vorstehenden Bogen (S. 169) enthaltene nähere Beleuchtung des interessanten Gegenstandes hervorgerufen zu haben, zu deren weiterer Beantwortung, mit Rücksicht auf den denselben Gegenstand behandelnden Aufsatz des Herrn *Sievers*, (XI. Band, Heft 43, Seite 209) wir uns wohl erlauben mögten, den geistreichen Herrn *F. A. Kanne* selbst einzuladen.

Mainz im Juni 1830

Die Red. der Cäcilia.

Le diviseur musical.

Die *Revue musicale, T. VII.* (Heft 12) S. 377 berichtet uns, dass Hr. *Bernard, premier violon du théatre de Dublin*, zum Nutz und Frommen der Musiklehrlinge, eine wie vorsteht, betitelte Tacteintheilmaschine erfunden hat, welche ihnen, je nachdem sie sie richten, die Taettheile einer jeden beliebigen Tactart, in jedem beliebigen Tempo, durch Schläge eines Hammers auf ein Glöcklein vorhämmert, oder auch sonst andeutet, und dass dieser Er-

finder seiner Maschine in seiner Wohnung, *rue Bourbon-Villeneuve Nr. 3. à Paris*, verkauft. Wir bedauern, unsern Lesern nicht auch den Preis eines solchen Tactthelers berichten zu können. — — —

Rd.

Weiterverbreitung.

Die neuesten Hefte der *Revue musicale* liefern (T. VII., Heft II., S. 321) eine Uebersetzung des in unserm VII. Bde. (Heft 28,) S. 199 enthaltenen Aufsatzes über den Zustand der Musik in Mexico, vom dortigen Herrn *Christian Sartorius* — und (T. VII., Hft. 9, S. 258; Hft. 12, S. 353) die Abhandlung des Herrn Prof. *W. Weber* über Compensation der Orgelpfeifen, mit *Gfr. Webers* Vorwort dazu, und des Letztern Aufschlüssen über das Vaterland der freischwingenden Zungenwerke, (Alles aus unserem XI. Bande, Heft 43, S. 181 u. flg. Vergl. Leipz. mus. Z. 1830, S. 177.)

Der französische Herr Referent meint zwar, es mögte die Anciennetät der teutschen Erfindung sich vielleicht doch noch bezweifeln lassen; — da Er aber für diesen Zweifel keinen Grund anführt, und da die französische Erfindung, den französischen Blättern selbst zufolge, erst vom Jahr 1812 ist, indess in der, schon ein Jahr früher ausgegebenen, Lpz. mus. Ztg. v. 1811, S. 153, die Erfindung schon gedruckt und sogar durch mehrere Zeichnungen ausführlich erläutert zu lesen und anzuschauen steht, und zwar als eine sogar damals schon längst bekannt gewesene Sache, — so wird es doch wohl ein wenig schwer werden, dem Herrn Perne die Anciennetät zu vindiciren.

Rd.

Correspondenz.

Beifall
französischer Sängerinnen in Italien.

Nach dem neuesten Blatte der Leipz. allg. mus. Zeitung, S. 298, haben die Musikfreunde in Meyland der berühmten Opernsängerinn *Méric-Lalande*, bei ihrer Abreise von dort nach London, eine schwere goldene Ehrenmedaille überreicht, mit den Aufschriften:

»*Ad Enrichetta Meric-Lalande esimia Attrice-Cantante;*«

auf der andern Seite:

»*Gli ammiratori costanti del vero merito dolenti per la vicina partenza di lei D. D.*
Milano. Anno MDCCCXXX.«

Dieser Correspondenzartikel erinnert uns an einen damit verwandten, schon vor einigen Jahren von Herrn *G. L. P. Sievers* aus Rom erhaltenen, Correspondenzartikel über die verschiedene Art, wie und wodurch diese oder jene französische Sängerinn, und unter diesen auch die *Méric-Lalande*, in Italien gefallen hatte; — welche Mittheilung wir bis jetzt, wegen Zudranges anderer Artikel, unbenutzt im Manuscripte liegen gehabt, welchen wir aber bei dieser Gelegenheit unseren Lesern mittheilen wollen, unter Zurückbeziehung auf den, in unserm X. Bande (S. 198 des 39. Heftes,) enthaltenen verwandten Artikel: über teutsche und französische Sänger und Sängerinnen in Italien, und namentlich auch über die hier und nachstehend genannten Sängerinnen *Méric-Lalande*, *Démérary* und *Mainville-Fodor*.

Rd.

Aus Mailand wird gemeldet, dass daselbst wirklich Dem. *Démérary* aus Paris im *Matrimonio segreto* aufgetreten ist und ausserordentlichen Beifall erhalten hat. Freilich ist ihre säuerlich-spitze Kehlen-, um nicht zu sagen Nasenstimme, Anfangs aufgefallen; aber das Publicum hat sich

daran gewöhnt, da Manier und Sicherheit darin ist. Auch ihr Anstand, nebst dem, was der grosse Haufe Spiel zu nennen pflegt, haben gefallen. Letzteres ist gewöhnlich bei den anfangenden Italiänerinnen unter aller Kritik, ob sie gleich in der Regel ein gewisses natürliches Benehmen, welches nahe an Routine gränzt, besitzen. Doch ist dies zu regellos, zu muthwillig, um da, wohin der französische Decenz gedrungen ist, Genüge zu leisten.

Oberitalien, französirter als der übrige Theil dieses Landes, ist daher vorzugweise schwierig in dieser Hinsicht. Aus diesem Grunde haben hier die französischen Sängerinnen, gleich bei ihrem Auftreten, das meiste Glück gemacht, eine *Fodor*, *Méric-Lalande* und nun wieder die *Démérary*.

Auch mit jenen französischen hochspitzigen Kopfstimmen befreunden sich die Oberitaliäner leichter, als alle übrigen. Besonders ist der Geschmack in Hinsicht des Spiels so sehr verschieden, dass die Charge, welcher man in Rom den allgemeinsten Beifall ertheilt, in Mailand ohne weiteres ausgepfiffen wird. Ich will ein Beispiel anführen.

Dem. *Mombelli* pflegte, in *Elisa e Claudio* von *Mercadante*, in der Szene, wo sie, als verzweifelnde Mutter, der man ihre Kinder entrissen hat, auf die Bühne stürzend, die dort befindliche komische Person des Stücks, einen alten Marchese, für den Räuber ihrer Kinder hält, diesen rechts und links zu maulschelliren, ihm den Busenstreif vom Hemde zu reissen und in's Gesicht zu werfen, ihn bei der Perücke zu zauseln u. s. w. In Rom ward dieses Spiel ungemein beklatscht. Als die genannte Sängerinn zu Ende des vorigen Jahrs nach Paris kam und dort in der nämlichen Rolle auftrat, glaubte sie, dasselbe

Spiel wagen zu müssen, erregte aber das höchste Missfallen, weil Mad. *Pasta*, welche die besagte Rolle vor ihr gespielt hatte, den Schmerz der verzweifelnden Mutter von innen aus entwickelt hatte, ohne ihn an äusseren Dingen auszulassen.

Vielleicht möchten einige meiner Leser das Spiel der Dem. *Mombelli*, als in der Natur begründet, für nicht unrecht halten, und die Pariser einer übertriebenen Decenz beschuldigen wollen. Darauf erwiedere ich: jenes Spiel ist nicht falsch seiner Indecenz wegen (denn die indecentesten Dinge können natürlich, also wahr sein), sondern weil es zwecklos ist. Wird die Verzweiflung von innen aufgefasst, wie es sich gehört; so kann sie der äusseren materiellen Darlegung entbehren, ohne von ihrer Wahrheit zu verlieren. Dem. *Mombelli* würde in Mailand mit dem besagten Spiele nicht weniger missfallen haben, als in Paris.

Ein anderes Beispiel, welches zeigt, wie natürlich, ja, wie kindlich der Geschmack der Römer ist: Im *Inganno Felice* von *Rossini* hat der Tyrann des Stücks zu seinem Helfershelfer zu singen: »*Mi pagherà tua vita*«. Das Publicum, von der ersten Vorstellung der Oper an, und bei allen Wiederholungen, veränderte jene Worte und sang Chorus mit dem Sänger: »*Mi paga l'acquavita*«.

G. L. P. Sievers.

Logogriphe.

1.

Bin zwar ungeschlacht und wild,
Doch von Muttertreu erfüllt;
Willst die Kinder du mir rauben,
Fürchte meines Grimmes Schnauben!

Meines letzten Laut's Verschwinden
Lässt mich ganz verwandelt finden,
Denn ich flüstre leise, leise,
Brüdernamen dir in's Ohr;
Jeder sich, in seiner Weise,
Einst der Musen Dienst erkohr.

2.

In dem Reich der Töne
Glänzt mein Name dir,
Raube, Leser, mir
Einen Laut am Ende,
Nenn' ich dir behende
Tapfre Heldensöhne,
Einst am Rhein gebohren,
Hohem, auserkohren,
Hort und Zier dem Vaterland,
Jedem Teutschen wohlbekannt.

Th. v. Haupt.

Beurtheilungen
in der Caecilia
betreffend.

An die Herren

Autoren und Verleger.

Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane treu, es sich zum Gesetze gemacht, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen zu liefern, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben. — (So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 *u. flgg.* drei *zum Theil sehr divergirende Recensionen, von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und, als Verständigung, noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Riesische Pianofortecomposition zwei Recensionen von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Dr. Deycks im VIII. Bd. S.* 111 *und S.* 112; *— über Beethovens neueste grosse Missa, drei Beurtheilungen von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, IX., S.* 22 *und* 217; *— über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genann-*

ten Herren, VIII., S. 231, und IX., S. 217; — uber Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X, S. 225; XI, S. 277 u. s. w.)

Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, naturlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlagshandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu mussen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden.) Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen) Masregel haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon fruher besprochener Werke zur Folge gehabt; welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.*

Die Expedition der Caecilia.

Schott.

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, (oder fur ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben,) so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter versendet, von diesen letzteren aber abgelehnt und wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.*

D. Expd.

Ueber
Gefühl und Ausdruck
in der Musik.

Fragen wir, was in der Musik ausgedrückt werden könne, so ist die Antwort: die ganze innere Regsamkeit, in so fern sie eine Vorstellung der Phantasie wird.

Diese Regsamkeit nimmt entweder ihren Ursprung im Innern selbst (in den unmittelbaren Gefühlen, Trieben, Neigungen, Wünschen etc.), oder sie wird von aussen veranlasst. Mit der letztern Eigenschaft schliesst sie sich an die plastischen Künste an oder vereinigt sich mit ihnen. Sie ist aber überhaupt Eins mit allen (schönen) Künsten, weil alle, auch die plastischen, den Zweck haben, nicht die Dinge selbst zu geben, sondern sie als Wahrnehmung vor die Phantasie zu bringen, eine (harmonische) Vorstellung von ihnen zu erregen.

So wird die ganze Natur zu einem innern Leben. Die ganze Welt erscheint nur in den schönen Künsten, in so fern sie von einem poetischen Gemüthe mit einer bestimmten Empfindung aufgefasst wird. Als Eindruck, Abdruck, Bild geht das Werk hervor, sonst wäre die Kunst die Natur selbst, welcher wir, käme es auf blosse Objectivität an, äusserlich, z. B. durch mathematische Vermessung, weit näher kommen könnten.

Also kann man nur gradweise, beziehungsweise die schönen Künste in subjective und objective theilen. Alle objectiven (äussern) Künste sind zugleich subjective (innerliche) und ihr Schaffen wird dadurch erst zur schönen Kunst.

Alle haben das Leben, die Empfindungen des Menschen zum Gegenstande, aber verschönert, als eine Vorstellung der Phantasie, die uns nicht nur als (geläutert-) wahr erscheint, sondern uns zugleich ergötzt. Die Wahrheit (die tiefere Wirklichkeit) erscheint nur in den schönen Künsten, in so fern sie, in harmonischer Verbindung, schön ist, durch welche Verknüpfung wir das hohe Bedürfniss eines vollkommen harmonischen Zustandes zu befriedigen suchen.

In der Hauptsache, in dem Zwecke also stimmen alle schönen Künste mit einander überein, und keine braucht vor der andern zurück zu treten. Indess trifft man auf ihren Grenzen auch Vorzüge an, die von den verschiedenen Mitteln herrühren, deren sie sich bedienen.

So entspricht z. B. den dunkeln Gefühlen der Ton, der Klang am besten. Was nicht leicht durch Bild und Wort ausgedrückt werden kann, das ergreift die Musik. In dieser Hinsicht gilt sie für eine Ergänzung der übrigen, aber jede ist es der andern. Wir dürfen deshalb doch nicht den übrigen (redenden und bildenden) Künsten alles Vermögen ab-

sprechen, dunkle Gefühle auszudrücken; sie finden schon auch noch Mittel und Wege dazu, aber es wird ihnen nicht so leicht, es ist ihnen nicht so natürlich, wie der Musik.

Dieses nun hat Vielen die Veranlassung gegeben, sich die Musik überhaupt von dieser Seite vorzustellen, und sie als die Offenbarung der Seligkeit jenseits der Körperwelt, als die Sprache der Sehnsucht darnach zu betrachten. Der Grund liegt darin, weil der Glaube an das Höhere auf dunkeln Gefühlen beruht und diese von der Musik am treuesten aufgenommen, am stärksten wieder erregt und am geistigsten beflügelt werden. Diese dunkeln Gefühle in dem ätherischen Walten der Musik weisen aber nicht immer auf den Zustand der Seligen jenseit hin; auch in der Liebe, in jeder ahnungsvollen Stimmung finden sie sich, und schliessen sich so allmählich wieder an die Leiden und Freuden dieser Welt an.

Alles, was durch die menschliche Seele geht, ist Gegenstand der Musik, sie giebt sich allen Empfindungen hin, den sinnlichen so gut wie den göttlichen, und jener Vorzug des geistigern Ausdrucks berechtigt uns noch nicht, sie überhaupt, ihrem ganzen Wesen und ihrer Bestimmung nach, für edler und besser zu halten, als die andern schönen Künste. Da alle in ihrem Endzwecke das Höchste wollen (ein vollkommenes, harmonisches Leben), so liegt schon ein Widerspruch darin, dieser oder jener Kunst einen höhern Standpunkt vor der andern anzuweisen. Wenn die Musik an sich keine Laster und Untugen-

den kennt, so ist dies nicht minder auch bei den übrigen schönen Künsten der Fall, indem sie solche als Dissonanzen immer wieder in die allgemeine Harmonie verschmelzen. Kann irgend eine Kunst, zum blossen Reiz herabgewürdigt, dem Irdisch-gemeinen fröhnen — die Musik kann es ebenfalls. Ja, ihre Verächter sind sogar geneigt, sie nur von dieser Seite zu betrachten und sie als etwas Sinnliches und Sinnloses zu verwerfen. Aber auch von dieser Seite bedarf sie keiner Vertheidigung. Spricht sie keine prosaischen Gedanken aus, so ist sie deshalb doch um nichts weniger sinn- und gedankenvoll, denn die ganze Seele spricht aus ihr und offenbart unserm Herzen noch mehr, als sich bestimmt denken und sagen lässt.

Betrachten wir näher, was die Musik auszudrükken vermag, so bemerken wir, dass sich ihr Gebiet über das Gefühl im engern Sinne weit hinaus erstreckt und nicht nur alle Gemüthsbewegungen bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit, sondern auf der andern Seite auch alle Thätigkeiten des Geistes umfasst, in so fern diese empfunden werden und die Seele in einen gewissen Zustand versetzen. So schildert die Musik das Nachdenken und Ueberlegen, das Zweifeln, den innern Streit der Gedanken, ihren Fortgang bis zur Entschliessung, Fragen und Antworten, Ueberredungen u. s. w. Mit näherem Antheil des Gefühls giebt sie alle Stimmungen wieder, verfolgt ihren Wechsel und ihre Uebergänge zur grössern Ruhe oder Unruhe; Zufriedenheit, Heiterkeit, Fröhlichkeit aller Art, vom kindlichen Ueber-

muth an bis zur bachantischen Ausgelassenheit führt sie in Tönen herauf. —

Auf die Frage, ob auch der völlig poetische Humor ihr zu Gebote stehe, dürfen wir wohl mit Ja antwerten, in so fern dieser nämlich einer höheren Ansicht und Betrachtung der Welt als Stimmung und als ein eigenthümlicher Wechsel von Gefühlen zum Grunde liegt. Die kühnen Verknüpfungen der entferntesten Dinge, wie sie die Poesie mit vernehmlichen Gedanken wirklich ausspricht, kann sie nur von Seiten des innern, gemüthlichen Antheils (z. B. durch Sprünge, Tonwechsel, ungewöhnliche Sätze etc.) in ihren Grundzügen nachahmen. In der Wirkung trifft sie mit dem Humor (der Poesie) zusammen, weil sie in die nämliche Stimmung versetzt, die demselben in der Poesie voranging.

Näher liegt ihr das blos Lustige, das sie so sehr in ihrer Gewalt hat, dass der grosse Haufe bei Musik vor allem an etwas Lustiges denkt. Und so hüpft sie denn auch bei jedem Tanze mit, ja sie wird dabei sogar für etwas Unentbehrliches gehalten. —

Wie sie allem Schmerzvollen, von der ersten Empfindlichkeit bis zur tiefsten Schwermuth, Sprache verleiht, ist bekannt. Wichtiger ist es, hier ihre Grenze zu bestimmen. Alles Leiden, bis zur heftigsten Raserei, muss sich durch ihren Wohlklang verklären, muss zur Melodie werden. Der Schmerz

darf nicht die Seele überwältigen, er muss, auch bei den heftigsten Ausbrüchen, immer noch Vorstellung der Phantasie bleiben. Das ganz rohe Schreien des Schmerzes, das schon physisch alle Nerven des Zuhörers erschüttert, und daher nicht mehr als Vorstellung von der Phantasie beherrscht werden kann, ist für die Musik — der es nicht an Mitteln fehlt, es nachzuahmen — etwas ganz Unwürdiges. Sie darf wehklagen, aber nicht wimmern; weinen, aber nicht heulen; zittern, aber nicht zähnklappen. Der einzelne grelle Schrei darf nur als Dissonanz eintreten, um in den Gang der andern Töne verschmolzen zu werden. Der thierische Ausdruck (in Schmerz wie in Freude) muss entfernt bleiben. Das Sinnliche kann nur zur Sprache kommen, in so fern es sich dem Geistigen unterordnet; es darf nicht blos sympathetisch wirken. Zu läugnen ist es nicht, dass sich die Musik im Einzelnen zuweilen dahin verirrt, aber wollte sie im Ganzen so verfahren, um nur den Nerven recht nahe aufzuliegen, so würde gewiss kein Mensch, weder der roheste noch der verdorbenste, es aushalten, und der Erfolg alle Welt überführen, dass auch die Musik, so wie jede andere Kunst, nur als Vorstellung wirken soll. — Steigt der innere Aufruhr so hoch, dass er nicht mehr von der Musik erfasst werden kann, dann muss man ihn freiwillig aufgeben; aber das Vermögen der Musik geht hier sehr weit, und es ist gewöhnlich nur Unvermögen des Tondichters, wenn er sich einbildet, dass die höchsten Affecte nicht mehr ausgedrückt werden könnten. Dies ist so wenig gegründet, dass sie sich sogar in eine völlig abgeschlossene Melodie fügen, wie die

Bravourarie davon ein glorreiches Beispiel giebt. Aber auch daneben bleiben noch Mittel genug, musikalisch zu wüthen und zu toben, ohne die Harmonie des Ganzen zu verletzen.

Tonmalerei ist nicht völlig zu verwerfen, aber nur erlaubt, in so fern der Ton, als Vorstellung aufgefasst, Ausdruck des Gefühls werden kann. Die Musik hebt nur den lyrischen Antheil heraus, und wenn dieser nahe mit der Sache selbst zusammentrifft, so kann sie nicht dafür. *) Wie soll sie z. B. den Donner, der in der Ferne mit Furcht gehört wird, anders als in dumpfen Tönen schildern! Rein-objectiv darf indess die Musik deshalb doch nicht sein wollen; den Eindruck soll sie wiedergeben, nicht die Sache selbst. Wie viele Töne giebt es in der Natur! fast jedes Thier hat eine andere Stimme. Noch keinem Menschen ist es eingefallen, zu beklagen, dass sich die Musik des Geschrei's der Raben, der Frösche u. s. w. enthalten muss. Nur das Komische, das überhaupt mit den Formen spielt, um sich über die Welt lustig zu machen, darf hier zuweilen — d. h. wenn es sich mit der Vorstellung des Ganzen verträgt — eine Ausnahme sich erlauben.

Die Musik, die, wie jede andere, eine Kunst für sich ist, bedarf keiner Auslegung durch Worte; sie macht sich schon selbst durch die unmittelbare An-

*) Vergl. Cäcilia, V. Bd., (Hft. 18,) S. 147; und Bd. X, (Hft. 40.) S. 243.

sprache der Töne verständlich, man muss nur keine prosaische Gedanken, keine ruhige Verknüpfung von Gegenständen, fordern. Alle innern Bewegungen spricht sie am freiesten, am vollkommensten ohne Text aus, und in vollständiger Glorie schwebt sie durch ein weites Reich mit eigenem Flügelschlag. Sie ist aber deshalb kein Verschweben; selbst die freieste Phantasie muss uns noch durch Uebergänge, Fortschreitungen, wechselnde Stimmungen einen naturgemässen Gang empfinden lassen, wie ihn die Seele im kühnen Fluge nimmt. Eine willkürliche Verknüpfung von Tönen und Harmonieen bringt noch kein Tonstück hervor; es muss innere Wahrheit, etwas wirklich Empfundenes, Einheit in der Verbindung von Vorstellungen, ein Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen enthalten. Etwas Bestimmtes, ein zusammenhängender innerer Vorgang muss sich darin erkennen lassen. Ist es nicht aus dem Leben geschöpft, so kann es nicht als etwas Lebendiges uns ansprechen. Oder es springen nur einzelne Empfindungen als wahr hervor, die aber nicht so verknüpft sind, dass sie auch die Wahrheit in der Grundlage eines bestimmten Gemüths an sich tragen, sondern die nur als Lebensmomente sehr verschiedener Personen und sehr verschiedener Gemüthszustände grammatisch verbunden erscheinen. Dergleichen Compositionen sind nicht selten. Auf das Wunderlichste werden wir darin angelassen, bald so, bald anders aufgereizt und hin und her gezerrt. Ein wichtiger oder sonderbarer Anfang spannt alle unsere Aufmerksamkeit; aber es wird nicht auf demselben Grunde, auf dieselbe Weise fortgebaut: die aufsteigenden Säulen,

die einen Tempel versprachen, endigen in eine unförmliche Dorfscheuer, die unter dem Strohdache erliegt.

Da sich die Musik nur in der Zeit bewegt, so hat sie es freilich zunächst nur mit dem innern Vorgang zu thun, der in Melodie übergeht, aber selten ist der innere Vorgang das Einzige, was in der Seele empfunden wird. Ein bewegter Zustand liegt demselben zum Grunde, in welchem mehrere Gefühle sich entwickeln, die mit jenem in irgend einem Verhältniss stehen.

Und wunderbarer Weise kann die Musik **beides zugleich**, Vorgang und Zustand, (herrschendes Gefühl und Nebenempfindungen) ausdrücken. Sie erreicht dies nach den Gesetzen der Harmonie durch noch andere Töne, welche die Melodie begleiten und welche am vollkommensten durch den Gebrauch mehrerer, verschiedener Instrumente, zur Mitwirkung gelangen. Am deutlichsten sehen wir dies bei der Gesangmusik, wo sie sich einer bestimmten Wortdichtung anschliesst und diese nach ihrem innern Bestand wieder zu geben strebt. Ueberaus mächtig erscheint sie besonders bei einer dramatischen Dichtung, wo sie neben dem einzelnen Gang der Empfindung, der sich in Worten ausdrückt, noch den ganzen innern Zustand, die Seele in ihrer vollen Bewegung und den dabei einwirkenden Charakter, das Gemüth, die Gesinnung etc. zu offenbaren sucht. Was neben der Singstimme erklingt, was ihr vorangeht, was ihr folgt, das ist kein blosses

Spiel von Tönen, um unser Ohr zu ergötzen, sondern es entspricht der innern Verfassung des Menschen, der handelnd und leidend vor uns auftritt, und gründet sich überhaupt auf die Beschaffenheit der empfindungsreichen Seele, in welcher mit einem Gefühl, einem Gedanken, viele andere zugleich anklingen, wie es der innigste Zusammenhang eines geistig-lebendigen Wesens mit sich bringt. Bei tobenden Affecten bringen die Worte nur das Wenigste zur Sprache, ja sie sind oft nur eine Andeutung dessen, was im Innern vorgeht. Das Volle strömt herrlich hervor in der streitenden und doch harmonischen Unruhe der Instrumente. Wie reich sind ihre auf- und absteigenden Töne an Mimik, wie reich ihre verschieden gearteten Klänge an Farbengebung! Wie der Maler sich das Colorit schaffen muss, so ist es auch hier mit dem Tondichter, der, um den innern Menschen zu schildern, verschieden geartete Klänge vereinigt, und von den mancherlei Gemüthsstimmen der Instrumente bald diese, bald jene zur gemeinsamen Wirkung, zur gegenseitigen Mässigung oder Verstärkung, zu einer verwandtschaftlichen oder zu einer contrastirenden Verbindung hervorruft. Hier, im Gebrauche der Instrumente erkennen wir — so sehr auch der Ausdruck des Meisters sich dem Gegenstande anschliesst und nicht Manier, sondern Styl sein will — die Eigenthümlichkeit, den Geist, ja man möchte sagen, die Gesinnung eines jeden Componisten, hier kann sich das freie Schaffen seiner Kunst am mannichfaltigsten, am seelenvollsten und zugleich am vergnüglichsten offenbaren, so dass es uns nicht wundern darf, wenn einmal ein Musi-

her betheuerte: gäb' es im Himmel keine Partituren, so ginge er wieder hinaus.

Aus der Natur der Sache ergeben sich hier aber auch verschiedene Regeln.

So kann der Tondichter nicht einen ganz verworrenen Zustand, nicht alles, was in der Seele zugleich klingt, nicht die blosse innere Mannichfaltigkeit darstellen wollen; eins muss dem andern vorherrschen und es muss, auch in dem grössten Wirrwarr, ein gewisser Gang der Seele fühlbar werden. Ist dies schon, wie oben erwähnt worden, bei der freiesten Phantasie der Fall, wie viel mehr, wenn Worte hinzukommen! Nicht umsonst ist die Empfindung zur Sprache gebracht. Wir müssen annehmen, dass, wo Worte laut werden, sie, auch als blosse Andeutungen, etwas Resultirendes, etwas Festeres, Bestimmteres aus dem Aufruhr der Gefühle hervorheben. Die Worte geben bei der innern Unruhe den Leitfaden ab, der uns auf ein Anerkenntniss des Zustandes und zugleich auf ein Beschliessen und Handeln hinführen soll. Wir hören nicht blos Töne, wir hören auch Gedanken. Dies deutlichere Gefühl mit dem Willensantheil darf nicht von den Nebenempfindungen, auch nicht von der Grundstimmung, woraus es hervorgeht, übertönt und überschrieen werden. Die Musik behält doch, wenn die Worte schweigen, noch zur Schilderung des ganzen Seelenzustandes die volle Kraft. Immer aber muss die Begleitung zu den Worten (zu dem Gesange) wie Ursach zur Wirkung im Verhältniss stehen. In

dem, was nach der Schilderung der Instrumente in der Seele vorgeht, müssen wir den nachfolgenden Ausbruch in Worten und Gesang schon ahnen, schon vorempfinden. Das Vorspiel, das den Zustand schildert, muss zugleich den Gesang vorbereiten, so wie das Nachspiel ihn rechtfertigt. Es ist etwas Verkehrtes, das uns ängstigt, wenn die innere Unruhe keinen Wortbeschluss aufkommen lässt, wenn die Stimme den mit einander verschwornen Tönen der Instrumente nachlaufen, nachschreien muss, und, von ihrer Gewalt niedergedrückt, nicht einen ihnen gleichkommenden Ausdruck gewinnen kann. Statt hier der Busen durch die Töne noch mehr befreit werden sollte, wird er dadurch nur gepresst und der Aushauch in Worten erstickt. — Selbst wenn ein gequälter Zustand dargestellt werden soll, hat diese Weise etwas Beengendes. Das Schmerzliche lös't sich nicht ganz, so dass es Vorstellung der Phantasie werden könnte. Es ist nicht genug, dass wir etwas mitempfinden, es muss auch auf eine angenehme (kunstschöne) Weise geschehen. Die Wahrheit darf die Schönheit nicht erdrücken. Der in sich harmonisch vollendete Meister wird Beide sehr wohl zu vereinigen wissen. Oft kann man von einem Tonwerke sagen: es hat viel Gefühl, aber wenig Ausdruck. Unaufgelöster Schmerz, eine Dumpfheit des innern Zustandes, ein Grübeln und Brüten über etwas kann zwar in der Musik zuweilen von grosser Wirkung sein, dennoch ist es nur zu billigen, wo es nothwendig durch die Umstände erfordert wird. Die Musik darf nicht blos andeuten wollen, dass etwas Unaussprechliches im Gemüthe vorgehe, nein,

ihr Geschäft muss sein, es wirklich auszusprechen; in Tönen muss das Innere Gestalt gewinnen; selbst die grössere Wirkung einer unbestimmten Dunkelheit darf sie nicht verführen, denn der stärkste Eindruck ist nicht ihr oberstes Gesetz; er verdient nur dann den Vorzug, wenn er unter der Bedingung der Schönheit, unter ihrem Gepräge errungen wird.

Aber es geschieht nicht selten, dass Zuhörer, ja selbst grosse Verehrer der Musik, Dunkelheit, Verworrenheit, unklare innere Aengstigung, ein Ringen nach Dasein schon an sich für Tiefe des Gefühls und für besondere Seelengrösse halten, und indem sie sich in denselben Zustand zu versetzen streben, an ihrer eigenen Qual und Anstrengung zu empfinden glauben, dass das Tiefverborgene wirklich ausgesprochen sei. Dies führt so gut zu etwas Falschem, Halbem, wie die Oberflächlichkeit. Die Tiefe besteht nicht in der Dunkelheit; diese kann öfters damit verbunden sein, aber sie ist ihr nicht nothwendig; im Gegentheil gewinnt der Meister einen um so grössern Sieg, als er auch das Tiefste, das Verborgenste an das Licht zu befördern und in einer sprechend-schönen Gestalt vor die Sinne zu zaubern vermag. Wir dürfen nie vergessen, dass die Endbestimmung aller schönen Künste die Schönheit ist, und dass sie auf halbem Wege stehen bleiben, wenn sie sich mit blosser Aufregung begnügen; sie sollen uns (auch auf der Schattenseite des Schmerzes) nicht blos reizen, sondern erfüllen, d. h. mit dem Eindrucke zugleich Genuss und Befriedigung gewähren.

Besonders in den begleitenden Tönen soll zu der bestimmten Aeusserung nicht eben alles, was derselben zum Grunde oder daneben liegt, immer mit hervorgehen, sondern der Componist hat sehr wohl zu überlegen, wie viel er von dem aufgeregten Zustand und miterklingenden Empfindungen dem Gesange beifügen wolle, und wie viel sich damit als zweckmässig vertrage.

Oft leider wollen die Tondichter eine Sache damit wichtiger machen, als sie wirklich ist; sie kündigen ihr Vorhaben mit Pauken und Trompeten an, oder geberden sich mit leisen Schritten und zögernden Pausen geheimnissvoll, oder sorgen für eine glänzende Ausschmückung, oder thun so fromm und gottesfürchtig, als ob sie das Heiligste auf dem Herzen hätten. Entweder verfehlen sie damit ihre Absicht, dem Nachfolgenden einen sehr günstigen Empfang zu bereiten, indem sie nicht Wort halten, oder — sie bestechen, indem sie den grossen Haufen wirklich von einer grösseren Wichtigkeit überreden, als in der Natur der Sache liegt. Ein rechter Künstler muss sich aber auch Bestechungen nicht erlauben, und es ist billig, dass der Kritiker die Heuchelei aufdeckt, Blendwerke an das Licht der Sonne stellt und vor Betrug warnt. Ueberredungen sind nur zum Ueberflusse zulässig, wenn die Sache schon an sich unverwerflich ist, oder als Nothhülfe und Lückenbüsser für schwache Stellen, die man nicht vermeiden konnte. — Wie die Begleitung, so darf auch die Melodie selbst nicht zu viel Aufhebens machen und es muss immer ein Unter-

schied bleiben, ob einer eine schmerzlich vermisste Nadel sucht oder eine verlohrne Seligkeit beklagt. Tempo und Tact spielen dabei zugleich eine grosse Rolle, und mit geringer Veränderung darin kann man oft das Niedrigste auf Stelzen setzen, oft das Erhabenste zum Gemeinsten erniedrigen — einen Göttergesang in ein Handwerksburschenlied verwandeln.

Es versteht sich von selbst, dass bei minderer Unruhe und bei geringerm Antheil der Seele auch die Begleitung in ihrem Eifer nachlassen muss. So fliesst das einfache Lied auf ruhigen Wellen dahin und schildert damit wirklich die Grundlage des ausgesprochenen Gefühls. Und tritt ein Zustand ein, wo wir uns aller Nebenempfindungen entschlagen und uns zu einem einzigen Gefühle sammeln können, so darf auch wohl die Begleitung gänzlich schweigen. Dies ist bei der Andacht der Fall, die sich aller irdischen Zerstreuung entzieht und sich mit einer Stimmung, welche das ganze Gemüth erfüllt, gradezu der Erhebung zum himmlischen Vater übergibt. Wie genau folgt hier die Kunst der Natur! Melodie und Tact und kurzes Zwischenspiel stellen im Kirchenliede treu den Zustand des frommen Beters dar, der die höchste Beruhigung sucht. Und wenn auch alle begleitende Musik verstummt, mit welchem Zauber der Harmonie, mit welchem eigenthümlichen Reiz der menschlichen Stimme dringen hier die gehaltenen Töne zu unserm Ohr, wie beseligend zu unserm Herzen! Wer würde hier die lärmende Begleitung des Operngesanges noch ertragen, wer die weitere Schilderung

des Gemüths noch erwarten! Hier wird es vornehmlich klar, welche Bedeutung die mitschallenden Instrumente haben, die das bewegte Element des Drama's mit seinen Wechselfüllen des äussern Glücks und des innern Zustandes erfordert. Ja gewiss! die Insrumente tönen nie umsonst, sie sprechen bei wohlerworbener Kunst immer etwas aus, das zum grossen Ganzen eines in Tönen lebenden Werkes gehört.

Wie in allen schönen Künsten, so ist auch in der Musik das blos Skizzenhafte nur als etwas Halbes, als etwas Unvollkommenes zu betrachten, und wie ungeregelter Sturm und Drang, so ist auch das blos Deklamatorische zu tadeln oder gering zu schätzen.

Manche Componisten rühmen (oder trösten) sich damit, dass sie doch ganz deutlich ausgesprochen hätten, was im Text stehe, so dass über den Sinn desselben gar kein Zweifel übrig bleibe. Es mag sein, dass sie wirklich gesagt haben, was der Dichter sagte; es fragt sich nur, auf welche Weise: ob durch Musik oder wieder nur durch die Rede. Oft heben sie nämlich nur die Deklamation aus den Worten heraus und verstärken sie mimisch-musikalisch, und treffen auf diese Weise ganz nahe mit dem Dichter zusammen, freilich aber nur aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie sich nicht weit von ihm entfernt haben. Da die Musik mit der Rede den Ton gemein hat, so gehört gar nicht viel dazu, denselben, nur etwas klingender, wiederzugeben.

Man braucht blos dem Auf- und Absteigen desselben zu folgen und den Gang der Stimme musikalisch nachzuzeichnen. Aber dadurch entsteht denn auch nur eine Zeichnung (ein Umris) beim Gemälde. Manche Lieder, die nur im Einklang von Menschenstimmen Leben und Farbe gewinnen und, gut vorgetragen, selbst auch so nicht übel klingen, sind nichts anderes als solche Zeichnungen oder Vorzeichnungen zu einem Gesange, der daraus gewonnen werden kann. Sie pflanzen sich aber niemals im Leben fort, weil ihnen die Leibhaftigkeit fehlt, d. h., eine von selbst ansprechende und in sich abgerundete Melodie, worin Leib und Seele sich vereinigt. Musik soll der Poesie nicht blos nachdeklamiren, sondern die Deklamation völlig in Melodie verwandeln. Sie thut sehr wohl, wenn sie auf den Vortrag der Rede hinhorcht, denn in der Deklamation liegt der Keim der Melodie, ja der Gang der Stimme bietet nach Beschaffenheit der Rede eine unendliche Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit als Grundzüge zu Melodien dar, welche durch die Freiheit der Auffassung noch vermehrt werden können; allein — eine blosse Verdeutlichung — die verkündete Wahrheit — genügt nicht; das Gesprochene soll ganz in Gesang aufgelöst oder vielmehr darin eingefangen, die Wahrheit zur klingenden Schönheit werden, so dass die natürliche Deklamation nicht nur von der Melodie aufgenommen, sondern ganz zu ihrem Eigenthum verarbeitet, und in sie verkörpert, ihr einverleibt sein muss. Die Melodie ist noch nicht völlig, so lange der rednerische Accent darin vorklingt und

darin hemmend oder störend wirkt, und wenn auch der Ausdruck noch so wahr und naturgetreu erscheint. Die Kunst besteht eben darin, jene Accente so in einen melodischen Gang zu bringen, dass eine wirklich schöne Melodie entsteht, so dass es klingt, als ob der Text nur Gelegenheit zu einer schönen Melodie gegeben hätte, während doch das Gefühl darin nur den Text zu vernehmen, und ihn so erst ganz zu verstehen glaubt. Streng genommen wird eigentlich nie der Text in der Musik wiedergegeben, sondern nur das Gefühl, das demselben zum Grunde liegt. Und da dasselbe Gefühl durch verschiedene Dinge erregt werden kann, so ist es natürlich, dass sich derselben Musik auch ein verschiedener Text unterlegen lässt, wenn anders nur die innere Regung dieselbe bleibt.

Es sind die rednerischen Accente indess, so mannichfaltig sie sich auch wie auf einer Tonleiter auf und ab bewegen mögen, nur eine unvollkommene Abschattung von den Regungen des Gefühls, aus welchen für den Tondichter nach den gegebenen Fällen eine Unendlichkeit des innern Lebens sich entwickelt. Durch die entfesselten Töne eröffnet sich ja für den Ausdruck der Gefühle ein viel weiteres Reich. Ein rechter Meister wird daher nicht einmal der Deklamation erst, so sprechend sie sein mag, seine Melodie gradezu abhorchen wollen, sondern sich lieber unmittelbar an die innern Regungen selbst wenden, und aus dieser Quelle die Eingebungen des Himmels schöpfen, die das Herz des Menschen verklären

verherrlichen sollen. Hat er im Innern recht gelesen, und dazu die rechte Sprache gefunden, so darf er gewiss sein, dass er auch mit der Deklamation, womit die Worte sich eindrücklich zu machen suchen, wieder zusammentreffen werde, er wird nicht gegen sie verstossen, sondern ihr voraus eilen, sie erhöhen, verbessern, verschönern, vervollkommnen.

Und geschieht es dann auch, dass hie und da einem Worte nicht sein ganzes Recht widerfährt, so werden wir das bei der Auffassung des Ganzen unter den Gesetzen einer höhern Deklamation kaum verspüren. Man soll wohl einem Worte Rücksicht schenken, aber doch nicht mehr als einem ganzen Satze. In der Erfindung von Melodien zeigt sich erst das Genie des Musikers, so wie es eine Gabe der Natur ist, sich musikalisch in die Regungen des Gemüths hinein zu leben, sie mit der Phantasie aufzufassen und als ein Ganzes in harmonischem Einklange hervorzuheben.

Auch in der Oper nimmt man zuweilen zum blos Deklamatorischen seine Zuflucht, man treibt vorwärts und immer vorwärts, und rühmt sich dabei wohl gar einer grossen Lebhaftigkeit; aber man ist dabei im Irrthum, denn wenn die Oper nur im Handeln und Weiterschreiten bestehen sollte, so bedürfte sie der Musik gar nicht; durch die Rede im Drama wird dies weit eher erreicht. Die Musik soll nicht blos Uebergänge schildern, sondern sich vornehmlich mit dem innern Zustand beschäftigen. Und dies erfordert ein Verweilen. Arien in allen Formen sind

daher in der Oper die wahren Lebenspunete. Auch Wiederholungen folgen daraus als nöthig zur Beschauung eines Zustandes. Das schnelle Vorübereilen befriedigt nicht und ein beständiges Weiterstreben macht unbehaglich und ängstlich. Bei einer deklamatorischen Oper hat man das Gefühl, als ob man nie zum Ziele käme. Der rednerische Sänger scheint sehr viel zu sagen, und sagt uns immer zu wenig.

Die andere Seite darf aber auch nicht unerwähnt bleiben: wenn nämlich der Componist nur schöne Melodien erfindet, ohne sich an den Text zu kehren. Dies ist nicht allein in Absicht der Bestimmung etwas Verkehrtes, sondern es verführt auch zur Oberflächlichkeit. Der Wohlklang hat schon an sich, wie die Farbe, einen gewissen Reiz. Wer sich diesem zunächst ergibt, spielt auch zunächst nur damit; er verabsäumt darüber, in die Empfindung, als die Grundquelle von Tönen, tief einzugehen und so erhalten wir denn — Ausdruck ohne Gefühl. Viele erreichen aber auch das nicht einmal: ihre Melodie klingt nicht und sagt nichts.

Der Meisten Verderb ist, dass sie nach dem Klange trachten, ehe sie die innere Stimme vernehmen.

Und doch ist und bleibt es immerfort das Gemüth, aus welchem beide, Melodie und Harmonie, ihren Ursprung zur wahrhaften Schönheit empfangen müssen.

St. Schütze.

Ueber den

Accent in der Singcomposition,

besonders bei

Liedern.

Es gibt einen doppelten Accent, den der Singcomponist in Obacht zu nehmen hat: erstens, den grammatikalischen, den blossen Sylbenaccent in der hergebrachten richtigen Aussprache, wie in den Wörtern *An*dacht, Mu*sik*, zu*frie*den, *Un*schuld; zweitens, den rhetorischen, declamatorischen oder ästhetischen, welcher auch Emphasis heisst, und in dem Nachdrucke besteht, der auf ganze Wörter gelegt wird, wodurch sie vor andern ausgezeichnet werden. Durch Vernachlässigung des Sylbenaccentes einzeler Wörter werden diese unverständlich und unkenntlich. Dieser Accent fällt meist mit der Quantität der Sylben, als langer und kurzer, zusammen. Es gibt aber auch an sich kurze und dunkle Sylben, welche doch in unsrer Sprache accentuirt werden, z. B. *un*bekannt, *un*ersetzlich, *un*nachahmlich, *ab*gemessen, *ab*weisen, *Ab*grund. Längere Wörter haben oft einen Hauptaccent und mehrere Nebenaccente, z. B. *Un*ver*dr*o*s*sen*h*e*it*; der Hauptaccent liegt auf der ersten, ein Nebenaccent auf der dritten, und noch einer auf der letzten Sylbe.

Was in der Sprache den Begriff negativ oder affirmativ bestimmt, hat gewöhnlich den Accent. Der rhetorische oder ästhetische Accent, welcher

zugleich den logischen in sich schliesst, trifft ganze Wörter, auf welchen der Hauptgedanke, das Hauptgefühl beruht; es ist nicht leicht und erfordert viel feine Ueberlegung und Empfindung, diesen Accent richtig zu behandeln, und nicht auf blosse Nebenwörter zu legen, denselben aber zugleich mit dem Sylbenaccent und der fliessenden Melodie in Uebereinstimmung zu bringen. Der Accent des Gefühls (wie ich den ästhetischen nennen will) wird in der Musik gewöhnlich und natürlich durch ein Steigen oder Erheben der Töne ausgedrückt; oft aber auch durch ihre Verstärkung oder die längere Dauer oder Dehnung des Tones; ein Gegensatz gegen das Herabgehen der Töne, ihre Abnahme oder geringere Kraft oder kürzere Dauer. Der Hauptaccent fällt auf den guten Tacttheil; der Auftact oder Aufschlag, sowie der schlechte Tacttheil hat nur die kürzern, weniger oder gar nicht accentuirten Sylben. Oft wird der Gesangscomponist (wenigstens der minder geübte, und wo die Worte oder Verse nicht ganz leicht und einfach sind) sich den Text erst mit Ueberlegung declamiren, oder von einem guten Declamator sprechen lassen, und diejenigen Worte bezeichnen, welche mehr oder weniger Nachdruck erhalten müssen, wobei der richtige Sylbenaccent nach der Aussprache schon vorausgesetzt wird. Dann ergiebt sich auch, wo eine schnellere, wo eine langsamere Bewegung schicklich ist; wo ein Wort mehr oder weniger sich dem andern anschliesst, oder durch Pausen von ihm getrennt werden muss. Sind die Verse gut, fliessend und an sich melodisch, ohne doch selbst in der Wahl und Stellung der Worte gehörigen Orts den cha-

racteristischen Ausdruck zu entbehren, so wird dem Componisten die Arbeit leichter. Die eigene Beschaffenheit des Verses muss er studieren, um ihn nicht zu zerstören, sondern ihm, wäre er minder gelungen, eher aufzuhelfen. Die Reime in der Musik zu verbergen (was man nicht selten findet), ist schwerlich gut, da sie ja die Melodie des Verses mit bezeichnen: es sei denn in ganz ungleichen Versen beim Recitativ, wo sie nur eine (oft wenig bemerkte, oft entbehrliche) Nebenzierde ausmachen, und dann dem wichtigern pathetischen Ausdruck aufgeopfert werden können.

Bei Liedern, zu deren Strophen nur **eine** Melodie bestimmt ist, wird der Accent, er mag die blosse Aussprache, oder den logischen Sinn, oder das Gefühl, betreffen, selten durchaus passend seyn. Gewöhnlich sieht der Tonsetzer nur auf die erste Strophe, ohne zu bemerken, wie von ihr verschieden die übrigen in den Gedanken, in der Wahl und Stellung der Wörter, der Interpunction, und den Nüancen der Empfindung sind. Die unglückliche Wahl der Tactart hat oft einen ungünstigen Einfluss auf die ganze Behandlung der Verse in Hinsicht der richtigen Accente. Besonders sind die Auftacte und die dreitheiligen Tacte sehr behutsam zu gebrauchen. Ein einziges Beispiel diene zur Erläuterung. Es ist in den (auch sonst vortrefflichen) **Fünf deutschen Gesängen** (mit Begl. des Pianoforte) comp. von F. E. **Fesca** (Op. 27. Bonn und Cöln, bei Simrock. Pr. 2 Fr.) das erste Lied, **Soldatenabschied**, vom Maler **Müller**, in der einfachen Manier eines Soldatenliedes, gewiss eben seines schönen Einfalt

wegen zu loben. Sieht man aber auf die sieben Strophen der Poesie, ihre Versart und ihren Inhalt und Ausdruck, so zeigt sich bald, dass der $\frac{3}{4}$-Tact mit zwei Achteln im Auftact nicht glücklich gewählt ist, da der Accent oft auf Nebenwörter oder minder bedeutende Ausdrücke fällt, den wichtigern aber entzogen wird. So würde z. B. die letzte Strophe nach dieser Melodie folgende Accente erhalten. Die hier im Druck nicht ausgezeichneten Wörter oder Sylben haben nur Achtel, die mit übergesetztem Bogen haben zwei Achtel. Auf die ausgezeichneten fällt der Accent nicht immer schicklich.

Sollt' ich | *unter* freiem | *Himmel*
Schlafen | in der *Feld* schlecht | *ein:*
Soll aus | meinem Grabe | *blühen,*
Soll auf | meinem Grabe | *glühen*
Blümchen | süss *Vergiss* mein | *nicht.*

Zum Theil besser passt die Melodie zur vierten Strophe:

Du el - | *lein wirst* um mich | *weinen,*
Siehst du | meinen *Todes* - | *schein.*
Treutes | Kind, *sollt'* er cr - | *scheinen,*
Thu' im | *Stillen* um mich | *weinen,*
Und ge - | denk' auch *immer* | *mein.*

Leicht wird man den verfehlten Accent noch in folgenden Stellen bemerken:

Keine | Seele *weint* um | mich
(wo *keine* durch den Auftact den natürlichen Ton verliert.)

— tief im | Herzen *thut* mir's | *weh.*
(wo auf *tief* der Nachdruck liegen sollte)

— über | meinem *Haupte* | *hin.*

Wo ich | fall', *scharrt* man mich | *nieder*:
Ohne | Klang *und* ohne | *Lieder*.
Niemand | fraget, *wer* ich | *bin*.
Drück' ich | dir die *weisse* | Hand —
Schluchz' nun: | todt der *Vater* | *dein*;
Mag die | Welt sein *Vater* | *seyn*.

Von je zwei und zwei Achteln erhält zwar jedes erste immer ein Gewicht; dies verschwindet jedoch gegen die nächst folgende Viertelnote. Wären diese ersten Achtel hier und da punctirt (worauf ein Sechzehntheil folgte), so würde der Accent öfter gewonnen haben.

Accent wird von Manchen nur von der Tiefe und der Höhe des Tones verstanden, und als *gravis* und *acutus* unterschieden. Und man kann annehmen, dass in der Regel und nach der natürlichen Declamation der hellere und höhere Ton auch mehr Nachdruck erhalte und zu einer längern Dauer geneigt sei, als der dunklere und tiefere, welcher zugleich schwächer ist und schneller zu verhallen pflegt. Doch ist diess in der Musik nicht immer nothwendig der Fall: denn wie oft ist da das Verhältniss umgekehrt, wo kürzere und höhere Noten den längern und tiefern vorausgehen, und umgekehrt, und auch tiefere den Nachdruck erhalten, und die höheren nur schwach angegeben werden! Bei der Frage, wie bei dem Ausdruck der Verwunderung, steigt in der natürlichen Declamation die Stimme am Ende.

Es dürfte aber schwerlich gut seyn, dass, wie so oft geschicht, in unsern Liedermelodieen (von grossen kunstmässigen Arien ist hier die Rede nicht, wo mehr Freiheit und Schwung durch den Glanz der

Kunst entschuldigt wird) die dunkeln kurzen Endsylben einen merklich höhern Ton, der eine Secunde übersteigt, erhalten, es müsste denn bei der Frage oder bei einem sehr lebhaften unruhigen Affect geschehen. Diese kürzern Endsylben sollten wenigstens auf derselben Tonstufe mit den nächstvorhergehenden bleiben, oder doch mindestens um eine Secunde herabgehen. Die dunkle kurze Sylbe hat in den meisten Fällen natürlicherweise, sie mag nun die Rede beginnen oder schliessen, auch den tieferen Ton in der Musik. Will man aber auf diesen kurzen und dunkeln Sylben dennoch in der Melodie in die Höhe gehen, so geschiehet es wol meist am besten, wenn die tiefe Note auf der nächstvorausgehenden längern Sylbe sich schon in die höhere, z. B. Secunde oder Terz, erhebt. Beispiele bietet uns der treffliche Liedercomponist J. A. P. Schulz, wie in dem Liede »das Vögelein« die Behandlung der Worte: »Vergiss, vergiss!« — auch in manchen Liedern J. F. Reichardt. Minder auffallend sind beträchtlich höhere Noten auf dunkeln kurzen Sylben im Fortgange der Melodie und auf kurzen Noten, denen sich die folgenden gleich anschliessen, als da, wo kleine Abschnitte- oder Ruhepunkte vorkommen. Geht schon die accentuirte Sylbe durch zwei oder mehr Noten in die Höhe, dann fällt es nicht auf, wenn nun die dunkle unaccentuirte auf diesem höhern Tone bleibt, und ihr Herabgehen ist gar nicht nöthig, z. B.

Lei - se. Danzi.

Chr. F. Michaelis.

Bemerkungen
über den
Orgelbau, namentlich über Orgel-Bälge.
Vom
Musik-Director *Wilke.*

(Mit einer Nachschrift von *Gfr. Weber.*)

Wenn wir auf den Zeitpunkt zurückblicken, wo zuerst etwas Näheres über die Einrichtung der Orgeln bekannt wurde, und ihren damaligen unvollkommenen Zustand mit dem gegenwärtigen vergleichen, so werden wir mit freudigem Staunen gewahr, wie diese Königin der Instrumente zu einem Grade von Vollkommenheit herangewachsen ist, den unsere Vorfahren von 4 bis 500 Jahren wohl nicht geahnet hätten.

Indessen findet man noch immer neuere Orgelwerke, welche, hinsichtlich ihrer Bauart und Einrichtung, um mehr als ein Jahrhundert früher gebaut zu sein scheinen.

Es mag dahin gestellt bleiben, ob das Neuere und Bessere manchem, vielleicht erst angehenden, Orgelbauer fremd geblieben ist, — oder ob Eigensinn, Vorliebe zum Alten, Widerwille gegen Neuerungen, Bequemlichkeitsliebe, Gewinnsucht, oder was sonst dem Guten in den Weg tritt. Meine Absicht ist es hier, den Orgelbauern, und besonders denen, welche mit edlem Eifer nach dem Bessern streben,

den Weg dahin zu ebenen, und zu dem Ende von Zeit zu Zeit dasjenige mitzutheilen, was sich mir, bei meinen vieljährigen und vielen Orgelrevisionen, beim Studium der in diesem Fache vorhandenen Schriften, durch Correspondenz, und durch mündliche Unterredung mit geschickten Orgelbauern, nach sorgfältiger, durch Erfahrung geleiteter Prüfung, als das Beste bewährte. Möge es von Kirchenpatronen, die Orgeln repariren oder neu erbauen lassen wollen, von in der Kunst noch nicht gehörig bewanderten Orgelbauern, von Orgelrevisoren und Organisten, gelesen, durchdacht und benutzt werden, damit der Kunst, den Kirchenkassen und den Gemeinden Vortheil daraus erwachse.

Den Anfang mache ich mit dem Balge, der Maschine, die den Wind erzeugt. Er ist unstreitig einer der wichtigsten Theile einer Orgel, und verdient daher bei der Bearbeitung möglichste Sorgfalt. Ohne seine Güte und richtige Lage ist auch die, sonst am kunstmässigsten erbaute Orgel, nicht zweckmässig zu benutzen; und dennoch wird er von vielen Orgelbauern mit einer unverzeihlichen Nachlässigkeit behandelt. Theils sind sie in der Wahl der Materialien nicht sorgfältig genug, theils geschieht die Arbeit nicht hinlänglich fleissig, und theils sichern sie ihn nicht genug gegen Nachtheil von aussen her. Ich habe Bälge angetroffen, zu denen jeder Knabe ungehindert kommen konnte, weshalb auch die Falten und Belederung Einiger mit Nadeln und Messern durchstochen waren. Ich fand sie ohne Einschiebe- oder Querleisten, in fast waagerechter Lage, ohne Gegengewichte, in den Spänen und Blättern grosse,

wenn gleich belederte Aeste, mit Hanfschnüren statt Flechsen verbohrt, und mit metallenen Scharnieren versehen, durch das Einregnen, so wie von andern Mängeln und Uebelständen, in kurzer Zeit fast unbrauchbar gemacht, von denen jeder Einzelne mit vierzig Thaler bezahlt worden war — ob er gleich füglich für 20 Thlr., wobei noch ein anständiger Gewinn blieb, hergestellt werden konnte.

Folgendes halte ich über die Bälge zu sagen für nöthig.

1) Rahmenbälge sind ganz zu verwerfen, da ihre Füllungen leicht zusammentrocknen, die Belederung derselben zerreist, und so die wesentlich nothwendige Winddichtheit verloren gehet. Sie werden frühzeitig, wenn auch nicht gleich ganz unbrauchbar, doch zu einer, in der Regel, sehr kostspieligen Reparatur reif; überdies sind sie theurer als Bohlenbälge, die durchaus mehr Dauer erhalten können und daher den Vorzug vor Ersteren haben.

2) Die Platten müssen von völlig ausgetrocknetem, entweder Kiehnen-, oder besser Eichenholz, ohne Aeste und Harztheile sein, und wenn sich vielleicht kleine Aeste darin befinden, diese im Innern des Balges beledert, die Platten selbst aber durch Einschiebeleisten gegen das sich Werfen gesichert und, bei 8 und 4′ grossen Bälgen, wenigstens $1\frac{1}{2}''$, — bei 10- und 5- oder 12- und 6-füssigen, wenigstens 2 bis $2\frac{1}{2}''$ stark sein.

3) Die Falten dürfen nicht mit Hanfschnüren, sondern müssen mit Flechsen verbohrt werden,

weil Jene sich nicht nur dehnen, wodurch das Scharnier lose wird, sondern auch an sich schon nicht so dauerhaft als Letztere sind.

Um die Flechsen gegen den Wurmfrass zu sichern, tränke man sie vor dem Gebrauch mit einem Absud von Wallnussblättern, Wermuth und Alaun, worauf sie wieder getrocknet und kunstmässig verarbeitet werden. Wenn, ausser der Verbohrung, und zu mehrer Festigkeit der Plattenverbindung am Kopfende, noch Scharniere von Metall angebracht werden, so zeigt dies von falscher Ansicht; denn sind die Scharniere von Eisen, so zerfrisst der sich ansetzende Rost die äussere Belederung; sind sie von Kupfer oder Messing, so thut dieses der Grünspan; mithin sind sie schädlich. Auch giebt eine gehörige kunstmässige Verbohrung eine hinlängliche feste Plattenverbindung.

4) Das Schöpfventil muss nicht vereinzelt, sondern als ein Ganzes, mit zwei Klappen versehen, aus klarjährigem Holze als Bretter, besser noch als Rahmen, die eine doppelte Belederung ausfüllt und gehörig schliesst, gemacht werden. Die Befestigung des Ventilrahmens geschieht zweckmässiger mit Holzschrauben, als mit Ledernägeln, weil er bei ersterer Befestigung leichter herausgenommen, bequemer und gehörig fester als bei Letzterer wieder eingesetzt werden kann.

Muss das Ventil gleich in richtigem Verhältnisse zu der Grösse des Balges stehen, *) so

*) Siehe die Nachschrift. *Rd.*

kann doch dessen Rahmen mehr Breite erhalten, als zu seiner Befestigung nöthig ist, weil dadurch das Ventilloch grösser, folglich für den Orgelbauer, bei einer vorkommenden Reparatur, um bequemer zum Innern des Balges kommen zu können, um so nützlicher wird.

Die Erfahrung hat gelehrt, dass ein Balg, wenn er geöffnet wird, durch das Schöpfventil, Fliegen, oder andere Insekten, die sich dem Ventile näherten, einsaugt, welche demnächst von dem Winde bis vor die Lichtspalten der Pfeifen getrieben werden, wodurch diese alsdann schlecht ansprechen oder auch wohl gar verstummen, und dass auf solche Weise manche neue Orgel in kurzer Zeit, wenn auch nicht ganz, doch theilweise unbrauchbar und zur Reparatur reif wurde.

Diesem Uebel entgegen zu wirken, liess ich die Schöpfventile von aussen mit Marle (einer steifen und weitgegitterten Gaze,) oder mit einem Netz von feinem Messingdrath, welches noch dauerhafter ist, überziehen.

5) Balggewichte. Die Wichtigkeit eines richtig abgewogenen Orgelwindes ist allgemein bekannt. Aus ihr geht die Nothwendigkeit hervor, die Balggewichte, welche in der Regel, und zwar zweckmässig, aus Mauersteinen bestehen, so zu legen, dass sie nicht von der ihnen angewiesenen Stelle weggerückt, noch weniger aber ganz weggenommen werden können. Dessenungeachtet legt man sie oft, leichtsinnig genug, so frei hin, dass Jeder ungehindert zu ihnen kommen kann. Nicht selten werden sie

dann von unberufenen Händen verschoben. Auch fehlt es nicht an Beispielen, dass Calcanten sie nach und nach grösstentheils gar wegnehmen, um sich das Treten zu erleichtern. Ist der Organist unwissend, unachtsam, oder leichtsinnig, so vermisst er sie, da es nach und nach geschieht, nicht; dem Tone der Orgel mangelt am Ende alle Kraft, der Stimmung Reinheit. Dies Alles wird vermieden, wenn die Balggewichte in einem, auf dem Hintertheil der Bälge befestigten, zum Verschlusse eingerichteten, Kasten gelegt werden. In diesem Balggewichtkasten kann überdem eine schriftliche Notiz über die Anzahl der dem Werke gegebenen Grade des Windes, aufbewahrt werden, welche Nachricht dem Orgelbauer, bei einer etwaigen Reparatur, sehr willkommen sein muss.

6) Hülfs- oder Mitgewichte*), gewöhnlich, und falsch, Gegengewichte genannt. Es giebt deren sehr verschiedene Arten: die zweckmässigsten sind entweder richtig gearbeitete stählerne Strebefedern, die ihre Federkraft nicht so bald wie die hölzernen verlieren, auch, sind sie vorsichtig gearbeitet, nicht so leicht wie Jene zerbrechen, und nie wie die von Holz aufreissen; — oder, ihre Kraft wird dem Balge durch eine eigene Bearbeitungsart gegeben.

Diese, da sie nur in sehr alten Orgeln, und zwar selten, noch seltener aber in Neueren angetroffen wird, werde ich hier näher beschreiben; sie ist folgende.

Die Seitenfaltspäne laufen an ihrem spitzen Ende, also da, wo sie mit dem obern und untern Blatte

*) Siehe die Nachschrift. *Rd.*

verbunden werden und der Balg nicht aufgeht, nicht spitz aus, sondern behalten, bei acht- und vierfüssigen Bälgen eine Breite von zwei Zoll, bei zehn- und fünffüssigen von 3". Bei der Eröffnung des Balges, und dadurch, dass er bei der Schnautze zubleibt, ziehen sich die Späne windschief, streben sich wieder grade zu strechen, und bewirken dadurch, dass die obere Platte nach unten hin gezogen wird, ersetzen daher die, anfangs beim Zufallen des Balges geringere Kraft, als in der letzten Fallperiode vorhanden ist, und schaffen so den gleichmässigen Wind, der durch die Strebefedern bewirkt werden sollte. Es kommt daher hier Alles darauf an, dass der Balg, vermöge der beschriebenen Falten, gezwungen wird, sich in der ersten Fallperiode mit so vieler Kraft zusammen zu ziehen, als unter andern Umständen die Mitgewichte zu bewirken gehabt haben würden. Damit nun aber den Falten auch nicht zu viel Spannkraft auferlegt werden möge, so erhält der Balg eine solche schräge Lage, dass, wenn er aufgezogen ist, sein Schwanz mit dem Kopfe fast in waagerechter Linie liegt. Dass so bearbeitete Bälge reichlich mit Flechsen verbohrt, vorsichtig und gut beledert, besser noch Statt des Leders mit Pergament beleimt werden müssen, ist wohl zu merken. In der Orgel zu Wachow bei Brandenburg a. d. H. ist eine solche vor ohngefähr 4 Jahren von *Buchholz* verfertigte Arbeit zu sehen.

7) Versicherungsleisten; ihr Zweck scheint nicht allgemein bekannt zu sein, denn sie finden sich oft so sehr schmal vor, dass sie kaum die Hälfte

der Balgplattenstärke bedecken, oder sie sind auch wohl gar nicht vorhanden. Da sie bestimmt sind, nicht nur das Leder, welches die Späne mit den Platten verbinden hilft, sondern auch die zusammengelegten Falten, gegen Beschädigung von aussen her zu sichern, so müssen sie vorhanden sein und, wenn der Balg zusammenliegt, fest übereinander-, noch besser fest ineinander, greifen, so, dass weder eine Nadel noch ein Messer zwischen ihnen durchgehen kann.

8) Das Ausstreichen der Bälge mit Leim wird oft zu oberflächlich behandelt, um Zeit und Leim zu sparen, welcher nicht Ein mal, nur schwach, sondern wenigstens zweimal, stark und möglichst heiss, aufgetragen werden muss. Mit geschlämmter Kreide oder solchem Bolus versetzt, wird er zweckmässig im Innern des Balges auf die Platten verstrichen, jedoch nicht auf das Leder, da dies einer Biegung ausgesetzt ist, wodurch die Masse abspringen und das Leder zerbrechen würde.

9) Grösse der Bälge. Kein Balg sollte unter 8′ lang und 4′ breit gemacht werden, da Kleinere nicht nur durch das oft nöthige Aufziehen bald verbraucht werden, sondern auch nicht leicht gleichen Wind geben. Nur Mangel an Raum kann als Entschuldigungsgrund für sechsfüssige Bälge gelten; dahingegen sind die zu 12 und 6′ zu kolossal, und die zu 10 und 5′ bei grossen Orgeln die Zweckmässigsten.

10) Belederung der Bälge. Ein Balg kann nicht zu dauerhaft, kann nicht zu winddicht beledert werden! Eine zweifache Belederung schafft beides nicht hinlänglich für die Zukunft, sie muss daher dreifach geschehen. Soll sie vollkommen zweckmässig sein, so mache man den ersten Streifen von Pergament, wie man das auch an alten Bälgen oft, doch leider so leicht nicht an Neueren, vorfindet.

11) Die Balgtasten *) scheinen bei einer oberflächlichen Ansicht keiner besonders sorgfältigen Bearbeitung und Aufmerksamkeit zu bedürfen, und doch tragen sie, da sie ein eben so wichtiger Theil einer Orgel sind, als es mancher unbedeutend scheinende Stift in einer Uhr ist, zur zweckmässigen Benutzung derselben bei. Sie dürfen z. B. nicht so schwach sein, dass sie sich beim Treten biegen. Ihre rechte Stärke ist: 5" Höhe, 4" Breite. Sie dürfen sich ferner nicht werfen, weil sie sich sonst in der Scheide drängen, welches den Wind schwächt und ein Knarren und Pfeifen veranlasst. Sie müssen sich leicht und bequem treten lassen, den Balg gehörig öffnen, ihn jedoch nicht überspannen. Es muss gehörig ausgetrocknetes Tannenholz dazu verarbeitet werden.

12) Der Ort, wohin die Bälge gelegt werden, muss hell, trocken, gegen die Sonnenstrahlen und gegen Feuchtigkeit geschützt sein. Sie werden entweder in ein eigenes, für sie, ausserhalb der Kirche erbautes Balghaus, in den Thurm, auf den

*) Siehe die Nachschrift. *Rd.*

Kirchboden, oder, wenn es nicht anders sein kann, auch in die Kirche gelegt. Jeder dieser Orte aber hat seine Vorzüge.

Ist der Thurm frei von Feuchtigkeit, hinlänglich geräumig, gehörig vom Tageslichte erleuchtet, ohne dass die Sonnenstrahlen auf die Balgplatten fallen können, so hat dieser Ort vor den Uebrigen den Vorzug. In diesem Falle ist es nöthig, dass die Thurmmauer da, wo der Hauptkanal von den Bälgen durchgeht, von beiden Seiten mit einer eisernen Thüre versehen werde, die bei Feuersgefahr zugemacht werden könne und verhüte, dass das Feuer nicht auf diesem Wege zur Kirche, oder umgekehrt, gelangen und Beides zerstören könne, zu welchem Zwecke der Hauptkanal, damit er schnell gelöst werden kann, von beiden Seiten ein Knie erhalten muss.

Wird der Kirchenboden zur Lage der Bälge gewählt, so ist vor allen Dingen das Dach gehörig zu versichern, damit Regen und Schnee nicht eindringe und, wie das so oft geschieht, die Bälge frühzeitig zerstöre. Zu ihrer mehreren Dauer ist es nöthig, sie dennoch mit einer eigenen Balgkammer zu versehen, deren Dach aus, der Breite nach übereinander gelegten, Brettern bestehen muss, und mit einer Rinne versehen wird, die den etwaigen Regen aufnimmt und zum Kirchendache hinausleitet, damit er der Decke über der Orgel, und der Orgel selbst, wenn er durch Erstere gedrungen, nicht schade.

Können, wichtiger Hindernisse wegen, die Bälge weder im Thurme noch auf den Boden der Kirche liegen, so erhalten sie entweder ein eigenes für sie

ausserhalb der Kirche erbautes Balghans, oder sie müssen in die Kirche, — doch nicht in die Orgel, weil sie da den, zur freien Ausbreitung des Tones nöthigen Raum versperren, und so dem Tone der Orgel nachtheilig werden, — sondern neben, oder noch besser hinter diese, so wie auch etwa unter das Orgelchor, wenn Raum dazu vorhanden ist, gelegt werden.

Immerhin liegen aber die Bälge in der Kirche am wenigsten gut; denn liegen sie fürs Erste nahe an der Orgel, so versperren sie den zur Ausbreitung des Tones nöthigen Raum, der, besonders in kleinen Kirchen, in der Regel schon allzusehr mit Bänken, und also auch mit Menschen, besetzt ist. Fürs zweite aber knarren die Bälge, selbst bei der sorgfältigsten und kunstgerechtesten Bearbeitung, mit der Zeit, und veranlassen daher ein unangenehm störendes Geräusch, was auch schon beim Treten derselben, und wenn es noch so vorsichtig geschieht, nicht vermieden werden kann.

Müssen sie indessen in der Kirche liegen, so gebe man ihnen ein festes Gehäuse, dass ihr Knarren so wenig wie möglich gehört, der Calcant beim Treten nicht gesehen, und die Kirche durch dasselbe auch nicht verunstaltet werde.

Wenn die Kirche oder gar die Balgkammer gereinigt wird, so sprütze man vorher hinlänglich mit Wasser, und nehme die Reinigung nie kurz vorm Spielen vor, weil sonst die Bälge den entstandenen Staub einsaugen und die Orgel verunreinigen.

13) Anzahl und Grösse der Bälge. Es ist hinlänglich, wenn die Bälge so viel Wind liefern,

als zum ununterbrochenem Orgelspiele mit dem vollen Werke nöthig ist. Die Stärke des Windes richtet sich nach der Qualität und Quantität der Stimmen, die alle rein und möglichst promt ansprechen müssen.

Drei Bälge sind nur deshalb besser als zwei, weil, wenn einer schadhaft wird, die Orgel, wenn sie nur zwei Bälge hätte, nicht gespielt werden könnte.

Wilke. *)

---

*) Ein Correspondent aus Berlin theilt uns so eben folgende Nachricht mit:

Unser würdiger, in seinem Fache weit berühmte Musikdirector *Wilke* in Neu-Ruppin, welcher am 26. Aug. d. J. im dortigen Gymnasium, bei Gelegenheit der Enthüllung der Bildsäule König *Friedrich Wilhelms II*, eine ungemein schöne Cantate von seiner Composition, mit einer Besetzung von 100 Sängern und einer verhältnissmässigen Anzahl von Instrumentisten, mit allgemeinem und ungetheiltem Beifalle aufführte, hat von Sr. Majest. dem Könige die grosse goldene Medaille, mit einem allerhöchsten huldvollen Kabinettschreiben erhalten, in welchem es unter enderm heisst:

„Ich habe das . . . von Ihnen in Musik
„gesetzte Chor, . . . wohlgefällig aufgenom-
„men, und lasse Ihnen, mit Bezeigung mei-
„nes Dankes, die beikommende Medaille
„als ein Andenken überschicken."

„*Friedrich Wilhelm.*"

Die Medaille, von der Grösse eines preussischen Thalers, zeigt, in Dukatengolde geprägt, auf der Einen Seite das Bildnis Sr. Majest. des Königs, und auf der andern die Figur *Borussia*. *d. Rd.*

Nachschrift.

Theils um den vorstehenden, nicht allein für die Orgel, sondern auch für gar manche anderen Instrumente, z. B. für das Aeolodicon, Anemochord u. a. m., wichtigen Aufsatz des bewährten Herrn Verfassers, minder Unterrichteten leichter verständlich zu machen, theils auch um einige eigenen Ideen in Anregung zu bringen, welche ich zum Theil bereits in der allgemeinen Encyklopädie d. W. u. K. (Artik. *Balg*,) kürzer angedeutet habe, füge ich folgende Erklärungen, und zum Theil Vorschläge, hier an.

Die Einrichtung des Orgelbalgs ist im Wesentlichen ganz die, welche wir täglich an unsern gewöhnlichen Feuerbälgen vor uns sehen. Er besteht nämlich aus zwei hölzernen Platten, als Ober- und Untertheil; die Seitentheile bestehen aber nicht aus in Falten gelegtem Leder, sondern ebenfalls aus mehreren Bretern, welche, durch Leder verbunden, sich faltenförmig zusammenlegen. Sind solcher Faltenbreter oder Späne auf jeder Kante nur zwei, der Balg also im Ganzen einfaltig, so heisst er ein **Spanbalg**; **Faltenbalg** hingegen heisst der, welcher sich in mehre Falten legt, welches jedoch bei grösseren Orgeln selten der Fall ist.

In der Unterplatte, welche unbeweglich liegt, befinden sich eine oder auch mehre Klappen, Fangventile genannt, welche sich zwar einwärts, aber nicht auswärts öffnen, und daher die Luft wohl ein-, aber nicht wieder ausströmen lassen.

Wenn nun die Oberplatte gehoben, und so der Balg aufgezogen wird, so strömt in seinen sich dadurch erweiternden Bauch die äussere Luft ein, um ihn zu füllen. So wie aber die Kraft, welche die Oberplatte gehoben, wieder nachlässt, so strebt diese, vermöge ihrer eigenen, durch gehörig angebrachte Balggewichte oder sonstige Mittel noch

vermehrten natürlichen Schwere, wieder herabzusinken, drückt also den Balg wieder zusammen, und so wird der Wind durch die Mündung herausgepresst. (In älteren Zeiten war die Art und Weise, die Orgelbälge in Thätigkeit zu setzen, noch so unvollkommen, dass sowohl das Aufziehen, als auch das Zusammendrücken, das Einathmen wie auch wieder das Aushauchen, grade so wie an unsern gewöhnlichen Feuerbälgen, durch Menschenhände, oder vielmehr Füsse, bewerkstelligt werden musste. Der Calcant hatte die Aufgabe, indem er mit dem Einen Fusse den einen Balg niedertrat, den anderen mit dem andern Fusse heraufzuziehen, und so abwechselnd immerfort mit dem einen Beine zu treten, mit dem anderen zu ziehen, [von welchen beiden Mühen ihm wenigstens die Eine jetzt durch die oben erwähnten Balggewichte erspart wird.] Da auf diese Art ein Calcant nie mehr als zwei Bälge zu bedienen im Stande war, und man überdies die Bälge damals ohne Vergleich kleiner als jetzt zu bauen pflegte, so dass zu einer mässigen Orgel deren wohl acht bis zwölf erforderlich waren, so bedurfte eine solche Orgel zu ihrer Bedienung immer 4 bis 6 Bälgetreter, deren jeder, je nachdem er stärker oder schwächer trat oder zog, die Orgelpfeifen stark oder schwach anblies! —)

Die Mündungen der mehren an einer Orgel angebrachten Bälge vereinigen sich in dem sogenannten Hauptkanal, welcher den Wind in Masse der Orgel zuführt. Dabei ist aber noch eine nöthige Vorrichtung zu bemerken. Wenn nämlich ein gewöhnlicher Handblasebalg aufgezogen wird, so strömt in denselben die Luft durch jede Oeffnung ein, und also auch durch die Mündung. Eben so würde ein Orgelbalg beim Aufziehen nicht durch das Fangventil allein, sondern zugleich auch durch die Mündung Luft schöpfen, und da, durch den, den mehren Bälgen gemeinschaftlichen Hauptkanal, die Mündung des Einen mit der des anderen in Verbindung steht, so würde natürlich der eine, welcher eben im Schöpfen be-

griffen ist, neben der Luft welche er durch das Fangventil schöpft, auch zugleich durch seine Mündung von der Luft einschlucken, welche ein anderer Balg so eben aushaucht, und dessen Wind gleichsam wegstehlen oder sich von diesem in seinen Bauch blasen lassen, wodurch die Wirkung geschwächt und ungleichförmig würde.

Um dies zu verhindern, liegt vor der Mündung ein eigenes Kanalventil, welches den Wind zwar frei aus dem Balg in den Kanal ausströmen lässt, sich aber jedem Rücktritte der Luft aus diesem in jenen widersetzt.

Das Hebewerk, oder die Mechanik um die Bälge in Bewegung zu setzen, kann auf sehr verschiedene Weise eingerichtet werden. Am gewöhnlichsten ist es, unter, oder auch über dem Balg einen langen starken Hebel (Balg-Clavis, Calcatur-Clavis; — ja nicht *Calculatur*clavis, wie *Schlimbach* in s. Buche über Structur etc. der Orgel, Leipzig 1801, überall, S. 16, 62, 63, 64, schreibt! —) anzubringen, dessen einen Arm der Balgtreter oder Calcant niedertritt, und wodurch der andere die Oberplatte des Balges emporhebt oder zieht. — An andern Orgeln werden die Bälge auch mittels Riemen aufgezogen. — Auch kann man sie, (besonders die weiter unten zu erwähnenden Schöpfbälge,) durch Umdrehen einer Kurbel in Bewegung setzen, wie dies an dem, im Residenzschloss in Darmstadt befindlichen, von *Vogler* erbauten reichen Orgelwerke, *Mikropan* genannt, so wie an allen sogenannten Drehorgeln, dem Gurk- oder Malzlechen *Panharmonicon* u. a. m. der Fall ist.

Jeder Balg muss einen hinreichend kräftigen Wind geben. Die Stärke des Windes hängt, wie natürlich, von der Kraft ab, mit welcher die aufgezogenen Theile des Balges, (die Oberplatte, die Wände, und die jener noch beigefügten Gewichte) wieder herabzusinken streben. Für die gewöhnlichen Kirchenorgeln muss der Druck oder der Wind so stark sein, dass er dem Gewicht einer Wassersäule von 3 bis 4 Zoll Höhe das Gleichgewicht zu halten vermag.

Es ist aber auch wichtig, dass der Wind stetig gleichstark sei. Darum darf von den, an einer Orgel angebrachten, zusammenwirkenden Bälgen nicht der Eine stärkeren Wind geben, als der Andere. Ist die Kraft des einen der des anderen überlegen, oder, mit andern Worten, drückt die Oberplatte des Einen stärker als die des anderen, so wird jener sich zuerst entleeren und den Schwächeren nicht dazu kommen lassen sich gleichfalls niederzusenken, bis er selbst sich all seiner Luft erst entledigt hat. Bis dahin wird also die Orgel starken Wind haben, schwächeren aber von dem Augenblicke an, wo der schwächere Balg allein zur Wirkung gelangt.

Es ist ferner nöthig, dass jeder Balg an und für sich selbst in jedem Augenblicke gleich starken Wind gebe. Da nun die Stärke des Windes von der grösseren oder geringeren Kraft abhängt, mit welcher die Oberplatte herabzusinken strebt, so kann eine stetig gleiche Windstärke nur in so fern stattfinden, als das Abwärtsstreben der Oberplatte in jedem Augenblicke gleich stark ist.

Um dies letztere zu erreichen, ist aber eine eigene Vorrichtung nöthig, ohne welche die Stärke des Druckes sich in jedem Augenblicke ändern würde.

Wenn wir uns nämlich unter Fig. 1, in *CA* die Oberplatte, in horizontaler Lage, und etwa durch ein Gewicht *P* beschwert, vorstellen, so erkennt man leicht, dass sie in dieser Lage mit der ganzen Kraft des Gewichtes *P* herabzusinken streben wird. Wollen wir, im Gegensatze hiervon, sie uns bis in die Lage *CB*, *CD*, *CE* aufgehoben denken, so erkennen wir leicht, dass sie in der Lage *CB* noch sehr stark nach der Richtung *P* hinwiegen wird, bedeutend minder aber in der Lage *CD*, und am allerwenigsten in der Stellung *CE*. Offenbar wirkt also das Gewicht der Oberplatte eines Balges in dem Augenblick, wo er ganz aufgezogen ist, am schwächsten, von da an

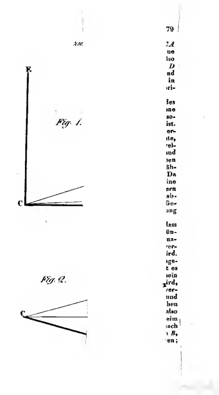


Fig. 1.

Fig. 2.

gle
Or|
nic
der
übe
Ob
so
Sch
fall
Lu
Or
den
alle

für
ken
von
mit
so
fert
plat

eige
des
wü

die
dur
ken
gan
ben
sie
den
Lag
hin
Lag
lun
Ob
gan

Fig. 3.

E
D
B
A
C
e
P
p
b
d

aber immer stärker, jemehr sie sich der Lage *CA* nähert, in welcher letzteren ihr Gewicht erst seine höchste Wirksamkeit erreicht. Natürlich ist also von dem Augenblicke an, wo der von *A* bis *D* aufgezogene Balg zu sinken anfängt, der Wind Anfangs am schwächsten, am stärksten aber in dem Augenblicke, wo die Platte nächst die horizontale Lage erreicht.

Um nun diese Ungleichheit der Stärke des Druckes zu compensiren, hat man verschiedene Vorrichtungen ersonnen, unter welchen die der sogenannten Strebefedern die gewöhnlichste ist. Sie besteht darin, dass man den Druck der Oberplatte, zum Theil durch darauf gelegte Gewichte, vermehrt, zum Theil aber auch durch Federn, welche dem Aufziehen der Platte entgegenstreben, und daher freilich bei der höchsten Aufhebung derselben den stärksten Gegendruck äussern, bei fortwährendem Sinken der Platte aber nachlassen. — Da wir indessen bei dieser Einrichtung durchaus keine Gewähr dafür haben, dass der Druck der Federn jederzeit in demselben Verhältnis ab- und zunehme, in welchem die Wirkung des Gewichtes zu- oder abnimmt, so ist diese Einrichtung allemal unvollkommen.

Ein anderes Auskunftmittel besteht darin, dass man den Balg hinten tiefer legt als an der Mündung; (S. vorstehend S. 269,) wodurch aber, natürlicherweise, das Uebel nur getheilt und vermindert, aber durchaus nicht aufgehoben wird. Indem man nämlich einem Balge, statt einer waagerechten Lage, die Lage *CA*, Fig. 2 giebt, so ist es klar, dass, wenn die Platte von *A* bis *B* gehoben seyn wird, das Gewicht derselben stärker wirken wird, als es in der Lage *CA* wirkte. Ihr Druck vergrössert sich also von *A* zu *B* immer mehr, und nimmt, bei weiterer Hebung von *B* zu *D*, in eben demselben Verhältnisse wieder ab. Es wird also die von *A* bis zu *D* aufgezogene Balgplatte beim Zurücksinken von *D* an bis *B*, nach und nach immer stärkeren Wind geben, den stärksten in *B*, und von da an bis *A* wieder immer schwächeren;

nur dass bei einem also schief gelegten Balge der Grad der Verschiedenheit der Windstärke bedeutend geringer ist, als bei einem waagerechten; (denn bei einem von A bis D aufgezogenen Balge ist die Verschiedenheit nur $= Bd$; bei einem von B bis E aufgezogenen aber wäre sie $= Be$.)

Ohne noch andere ähnliche Vorrichtungen aufzuzählen, genüge es hier, zu bemerken, dass die leichteste und zugleich sicherste wohl darin bestände, dass man, wie bei Fig. 3, in der Linie der Axe oder des Drehungspunctes C, der waagerechten Oberplatte CA, einen, in rechtem Winkel mit der Platte abwärts gerichteten, Hebelarm Cp, und an dessen Ende ein Gewicht p anbrächte. Dieses würde bei der Lage der Oberplatte CA gar nicht wirken. Bei der Stellung CB würde es sich in b befinden und schon einige Wirkung haben, grössere aber bei CD, wo p sich in d befinden würde. Im Falle CE würde es bis zu e gehoben sein und seine stärkste Wirkung äussern, und so immer in entgegengesetztem Verhältnisse wirken, d. h. grade alsdann am stärksten, wenn das Gewicht P am schwächsten wirkt, und umgekehrt. — Die Wirkung solcher Anghänge oder Gegengewichte, (welche am fuglichsten den Namen Compensations- oder Ausgleichungsgewichte tragen würden,) sowohl durch Mehrung oder Minderung des Gewichtes P und p, als durch Verlängerung oder Kürzung des Hebelarmes Cp, zu steigern, oder zu vermindern und so möglichst genau abzuwägen, kann nicht die geringste Schwierigkeit haben. Noch besser würde der Arm Cp vielleicht sogar etwas **rückwärts** gestellt, wie Cx.

Da übrigens die durch die, höhere oder tiefere Stellung der Oberplatte entstehende Windesungleichheit, zumal bei **langen** Bälgen, welche ebendarum sich auch verhältnissmässig nicht so weit zu öffnen brauchen, an sich selber nicht höchst merklich ist, so findet man viele Orgeln, bei welchen auf diesen ganzen Umstand gar **keine** Rücksicht genommen ist, was freilich der völlig reinen Intonation nicht günstig sein kann, indem bei jeder Verstärkung des Windes bekanntlich der Ton der

Labialpfeifen etwas erhöht, der der Zungenpfeifen aber etwas erniedert wird, und umgekehrt; was ja eben bisher die Schwierigkeit des *Crescendo* und *Decrescendo* durch Mehrung und Minderung des Druckes, ausgemacht hatte. (Caecil. XI, 183.)

Eine ganz andere Art von Ungleichheit des Windes kann auch daraus entspringen, dass das Fangventil zu klein ist. Dasselbe muss nämlich so gross sein, dass der Balg die zu seiner Ausfüllung erforderliche Luftmasse während des Aufziehens leicht zu schöpfen vermöge, und nicht durch eine zu enge Ventilöffnung gleichsam gewaltsam einsaugen müsse. Letzteres erschwert nicht nur die Arbeit des Aufziehens, sondern veranlasst auch leicht Windesungleichheit. Wenn nämlich der Balg während der Zeit, wo er durch die Kraft des Calcanten aufgezogen wird, noch nicht hinreichende Luft eingesogen hat, und die innere Luft also im Verhältnis gegen die äussere noch verdünnet ist, so wird Letztere, im Augenblick wo der Calcant zu wirken aufhört, den noch nicht vollgesogenen Balg wieder bis zu einem gewissen Grade plötzlich zusammendrücken, wodurch also natürlich ein Windstoss hervorgebracht wird, welcher um so heftiger ist, je plötzlicher der Calcant den Balg losslässt. — Darum also ist es wesentlich, das Fangventil nicht zu klein zu machen.

Es dagegen gar zu gross zu machen, wäre freilich, wie alles Ueberflüssige, zweckwidrig; wenn jedoch unsere besten Lehrbücher über Orgelwesen, z. B. *Schlimbachs* Buch über Structur etc. der Orgel, Seite 47, 48, von einem genau abzupassenden Verhaltnis der Grösse des Fangventils gegen den Umfang des Balges sprechen, damit jenes auch ja nicht zu weit werde, weil dieser sich durch ein zu grosses Ventil nicht gehörig schnell füllen könne, indem die Luft durch eine zu grosse Oeffnung zu leicht und bequem, und folglich nicht gewaltsam, folglich nicht schnell

genug, einströme — — so ist das freilich gerade so, als wenn einer empfehlen wollte, ein Stadtthor doch ja klein genug zu bauen, damit sich recht viele Leute auf Einmal hereindrängen können, und die Stadt also recht schnell mit recht dicht aneinandergedrängten Menschen fülle. *) — —

---

*) Ueberhaupt ist es ein wahrer Jammer, zu sehen, wie gänzlich es, selbst den besten Orgelschriftstellern, bei jeder Gelegenheit, wo sie Etwas erklären wollen, an den ersten Grundbegriffen von Aerostatik und Aerodynamik fehlt. Als Beispiel, unter vielen andern, möge hier die befragliche Stelle des braven Schlimbach, (immerhin noch bis auf den heutigen Tag der Empfehlenswürdigste unter allen Orgelschriftstellern,) nachstehend abgedruckt werden, um zu zeigen, wie viel ganz Verkehrtes, ausser dem oben bereits Erwähnten, noch weiter in demselben enthalten ist.

»Man erlaube mir,« — sagt der belehrende Schriftsteller am a. O. S. 47 — »noch eine Bemerkung. Nach meiner Einsicht kommt auf die genau »abgepasste Grösse des Fangventils mehr an, als »mancher denkt. Die Luft in dem ganz aufgezogenen Balge muss so verdichtet sein, dass die beschwerte Oberplatte nicht vermögend ist, sie stärker zusammen zu pressen. Ist dies wirklich der »Fall, so darf die Oberplatte, nachdem der Calcant »den Fuss vom Clavis abgehoben, nicht plötzlich »mit einem Ruck niedersinken, sondern sie muss »sich gemach allmählich niedersetzen. — Es versteht »sich, dass, wenn man diese Beobachtung machen »will, nicht gespielt werden muss. — Sinkt aber die »Platte sogleich um etwas, sollte es auch nur um »einen halben Zoll sein, so ist es ein Anzeichen, »dass der Balg, wie man gewöhnlich zu sagen pflegt, »nicht ganz gefüllt ist. Ich bin so dreist zu behaupten, dass dieser Ausdruck ganz falsch ist, und man »demselben zu folge einen ganz irrigen Begriff von »dem ruckweisen Niedersinken der Oberplatte hat. »Der Balg ist, sogleich wie die Oberplatte gehoben »wird, mit Luft erfüllt, aber freilich nur mit lockerer, nicht möglichst verdichteter Luft. Das ruckende »Niedersinken der Oberplatte ist also ein Anzeichen, ☞ »dass die vom Balg geschöpfte Luft, von demselben »Gewicht, welches die Oberplatte hat, noch stärker »zusammengepresst werden könne, dass also noch

Noch eine andere unvermeidliche Ungleichheit des Windes findet **bei Faltenbälgen** statt, welche eben darum mit Recht jetzo meist aus den Orgeln verbannt sind. Da nämlich beim Ablaufen ei-

---

»mehr Luft hätte einströmen müssen, um den Balg völlig mit so sehr verdichteter Luft als das Gewicht sie zu verdichten vermochte, auszufüllen. Die Ursache, warum der Balg, während er aufgezogen wurde, sich nicht mit der möglichsten Quantität, möglichst verdichteter Luft füllte, kann wohl nur im Fangventile liegen. **Je kleiner die Oeffnung ist, mit desto grösserer Heftigkeit stürzt sich die äussere dichtere Luft auf die inwendige lockere durch das Fangventil: je grösser die Oeffnung ist, je langsamer. Ist die Oeffnung zu gross,** so ist der Balg eher aufgezogen, als er die gehörige Masse hinlänglich verdichteter Luft empfangen hat, und die Oberplatte sinkt deshalb so weit nieder, bis die Luft so weit verdichtet ist, dass sie dem Druck der beschwerten Oberplatte zu widerstehen vermag, oder bis die Kraft der Luft und die Last des Drucks sich einander das Gleichgewicht halten. Ist hingegen die Oeffnung des Fangventils zu klein, so kann gleichfalls nicht die erforderliche Luftmasse in den Balg dringen, und der Balg ist gleicherweise eher aufgezogen, ehe die Absicht erreicht ist. Man sieht hieraus, dass man bei Bestimmung der Grösse des Fangventils sehr sorgfältig und einsichtig verfahren muss, um genau das gehörige Verhältniss zu treffen.«

Der Verfasser meint: **in dem ganz aufgezogenen Balge müsse die Luft so verdichtet sein, dass die beschwerte Oberplatte sie nicht stärker zusammen zu drücken vermöge!** **Das erste Niedersinken der Oberplatte sei ein Anzeichen, dass die vom Balge geschöpfte Luft von demselben Gewichte, welches die Oberplatte hat, noch stärker zusammengepresst werden könne.** — Der Himmel mag wissen, welchen Begriff er sich von einer Verdichtung der Luft in dem aufgezogenen Balge macht, so lange die Oberplatte **noch nicht** comprimirend auf sie gewirkt hat, bis wohin sie ja mit der äusseren atmosphärischen Luft noch höchstens im Gleichgewichte steht und erst durch den Druck der Oberplatte eine erhöhte Compression oder Verdichtung erhält!

nes solchen Balges sich eine Falte nach der andern auf die Unterplatte niederlegt, so wird dadurch im Augenblicke des Niederlegens der Druck plötzlich um das volle Gewicht der diese Falte bildenden 6 Faltenbreter vermindert.

Aber eben im Augenblicke, wo diese Wirkung der Oberplatte, und mit ihr die Compression und Verdichtung, anfängt, muss ja eben darum auch ein Sinken der Oberplatte nothwendig eintreten, und es ist daher Widersinn, wenn der Verf. sagt: wann die Platte sogleich um Etwas, wäre auch nur ein halber Zoll, sinke, so sei es eine Anzeige, dass der Balg nicht gehörig gefüllt gewesen. — Aus dem Erwähnten ist es klar und physisch nothwendig, dass die Platte, so wie sie losgelassen wird, einsinken muss, wodurch ja nothwendig die Compression oder Verdichtung erst bedingt ist! — (zumal beim ersten Aufziehen eines Balges, indess noch kein anderer in Wirkung gesetzt ist, wo also die Luft im Hauptkanale, in welchen der zuerst aufgezogene Balg aushauchen soll, noch gar nicht comprimirt ist und also dem Aushauchen, und somit dem Niedersinken der Platte, noch weniger Widerstand entgegensteht. —)

Wahr ist also an all dem, was der Verf. sagt, nur allein dieses, dass, wenn im Augenblicke des Loslassens die Luft im Balge noch sogar verdünnt, oder mit andern Worten, sogar noch nicht einmal im Gleichgewichte mit der äusseren Luft stehen oder, wie man es wohl nennen kann, der Balg noch nicht gehörig gefüllt sein sollte, das augenblickliche Einsinken alsdann besonders heftig sein wird, und dass eine solche besondere Heftigkeit des Zurückziehens ein Anzeichen jenes Fehlers ist, (welcher sich übrigens gar leicht auch noch aus ganz anderen Anzeichen, z. B. aus der Beschwerlichkeit des Aufziehens des Balges, aus dessen Langsamkeit, und auch wohl gar durch ein merkliches Saussen beim Eindringen der Luft durch das zu enge Schöpfventil, wird erkennen lassen.)

Es ist recht kläglich, dass der verdienstvolle Schlimbach, bevor er sein, von Irrthümern dieses und ähnlichen Schlages wimmelndes, sonst aber so verdienstliches Buch, als Lehrbuch ausbot, dasselbe nicht einem, nur irgend mit den Grundbegriffen von Physik vertrauten Freunde, zur Durchsicht und Berichtigung der missverstandenen Maximen anvertraute. *GW.*

Eine eigene, eine stetige Gleichheit des Windes begünstigende Vorrichtung ist die Eines **Hauptbalges mit Schöpfbälgen**. Nach der bisher beschriebenen Einrichtung muss nämlich jeder Balg seine Luft selber schöpfen, indem er seinen Bauch erweitert, um die Luft, welche er demnächst als Wind wieder aushauchen soll, einzusaugen; und so besteht denn sein Spiel in zwei wesentlich verschiedenen Verrichtungen: **Schöpfen** und **Blasen**, gleichsam Einathmen und Aushauchen. Da er nun aber diese beiden einander grad entgegengesetzten Verrichtungen unmöglich zu gleicher Zeit versehen, in dem Augenblick wo er einathmet, unmöglich auch zugleich blasen kann, so begreift man leicht, dass, um eine Orgel mit ununterbrochenem Winde zu versehen, allemal **wenigstens zwei** solche Bälge erforderlich sind, damit immer wenigstens Einer blase, indess der oder die anderen Wind schöpfen. — Man kann aber einem Balge auch eine solche Einrichtung geben, dass er, statt seine Luft selbst schöpfen zu müssen, dieselbe von einem oder mehren Nebenbälgen eingeblasen bekommt, so dass er, statt Luft an sich ziehen, und sich also selbstthätig füllen zu müssen, vielmehr blos von den Nebenbälgen, welche ihre geschöpfte Luft in seinen Bauch hauchen, sich füllen und aufblasen lässt, indess er selbst nichts Anderes zu thun hat, als sich, vermöge des Druckes seiner Oberplatte, wieder niederzusenken und dadurch seinen Inhalt in den Hauptkanal auszuleeren. — Man sieht leicht, dass ein Balg, welcher solchergestalt der Verrichtung des Einathmens enthoben ist, sich ausschliessend und ununterbrochen mit Blasen beschäftigen, und dass auf diese Art ein Orgelwerk auch wohl mit nur einem einzigen, durch einen oder mehrere Schöpfbälge hinreichend mit Luft versorgt werdenden Hauptbalge, versehen werden kann.

Die Kraft der Schöpfbälge muss, um den Hauptbalg aufblasen zu können, natürlicherweise allemal

stärker sein als der Druck der Oberplatte dieses Letzteren. Ausserdem aber braucht sie nicht genau abgewogen zu sein, weil, wie stark der Wind der Schöpfbälge auch sei, die Stärke des Windes, welchen die Orgelpfeifen aus dem Hauptbalg erhalten, doch immer nur von dem Grade der Spannung oder Zusammendrückung der Luft in diesem Letzteren abhängt, diese aber lediglich durch den Druck seiner Oberplatte bestimmt wird. Nur wenn der Hauptbalg bis zur völligen Ausdehnung aufgeblasen und so zu sagen vollgefüllt wäre, könnte die aus einem Schöpfbalge noch ferner hineingedrängt werdende Luft eine Art von Ueberfüllung, oder besser zu sagen eine höhere Spannung oder Compression der Luft in seinem Bauche, und somit eine Verstärkung des Windes hervorbringen. Damit aber eine solche Ueberfüllung nie möglich werden könne, wird an den Hauptbalg ein eigenes Entladungsventil, (auch Evacuant genannt, — siehe jedoch den nachstehenden Artikel Evacuant,) angebracht, welches so vorgerichtet ist, dass es in dem Augenblick, wo jener seiner vollen Ausdehnung nahe gebracht ist, sich öffnet, um die, die Ueberfüllung drohende Portion Luft entweichen zu lassen.

Mit dieser Vorrichtung versehen, gewährt die Einrichtung Eines Hauptbalges mit einem oder mehren Schöpfbälgen die allersicherste Gewähr für die stetige Gleichheit der Windesstärke, indem auf diese Art nirgend ein Grund vorhanden ist, warum der Hauptbalg Einmal stärker blasen sollte als das Anderemal; und möchte daher, bei neuen Anlagen, diese Einrichtung unbedingt zu empfehlen sein, (indess man sich bei bereits vorhandenen gleichwohl mit möglichster Vervollkommnung der Compensationsgewichte begnügen muss.)

Die Schöpfbälge werden übrigens gewöhnlich unmittelbar unter dem Hauptbalg angebracht, und sind hauptsächlich bei Dreh- oder Walzenorgeln gebräuchlich, welche mit Bälgen anderer Art zu versehen, nicht wohl thunlich wäre. Es ist aber

gewiss, dass sie auch bei anderen förmlichen Orgeln anwendbar, und auch wohl mit manchem Vortheil verbunden sind, wie dies unter anderem auch schon das vorhin angeführte *Micropan* beweisst.

Es ist übrigens bei jeder Orgel von höchster Wichtigkeit, sie mit einer hinreichenden Anzahl gehörig grosser Bälge zu versehen. Zu Orgelwerken grösserer Gattung gehören wohl 4 bis 6 und mehr Bälge von 10 bis 12 Fuss Länge und 5—6 Fuss Breite. Gar mancher, an Registern und Pfeifen überreichen Orgel, fehlt es an der erfoderlichen Menge von Wind, um die vorhandenen Pfeifen zu nachhaltigem Tönen zu bringen, so dass ihr, bei vollgriffigem Spiele mit dem vollen Werke, (wo, um so viele zum Theil sehr grosse Pfeifen fortwährend zugleich anzublasen, sehr viel Wind verbraucht wird,) der Athem mitunter gar ausgeht, weil, mittels der wenigen, vielleicht auch zu kleinen Bälge, der Calcant nicht den hinreichenden Bedarf beständig vorräthig zu halten vermag; — und wenn in solchen Fällen unverständige Halbkenner dem Werke durch Hinzufügung noch mehrer Pfeifen aufzuhelfen meinen, so ist dies grad als wollte man einer Armee, welche Mangel an Munition leidet, durch einen neuen Transport Kanonen und Flinten beispringen.

Endlich mag, wenigstens als historischer Notiz, hier noch erwähnt werden, dass man in neuern Zeiten auch versucht hat, das sogenannte Cylindergebläse, so wie es an Hochöfen gebräuchlich ist, auf Orgeln anzuwenden und sogar vorgeschlagen hat, solches Gebläse mittels kleiner Dampfmaschinen in Bewegung zu setzen. M. s. allgem. Anz. der Deutschen v. 18. März 1829, Nr. 76.

Gfr. Weber.

———

Der Evacuant.

Wenn man die Bälge einer Orgel aufzieht und, so mit Luft gefüllt, sich selber überlässt, ohne eine Taste zu berühren, so werden die Bälge dennoch nach und nach zusammensinken und sich gänzlich entleeren; ein Beweis, dass entweder sie selbst, oder der Kanal und die sonstigen Windführungen und Windbehältnisse, Klappen oder Ventile etc. nicht vollkommen luftdicht sind, sondern die Luft nach und nach durchlassen. Diese Unvollkommenheit, welche sich bei alten so wie auch bei neuen nicht sorgfältig gearbeiteten Werken oft in sehr hohem Grade zeigt, aber auch bei dem aufs allersorgfältigste gearbeiteten nie ganz zu vermeiden ist, bringt übrigens überall keinen wesentlichen Schaden, sondern nur den, dass, je mehr Wind sich solchergestalt unbenutzt verschleicht, desto eher der Balg leer wird, desto eher also der Calcant ihn wieder zu füllen genöthigt ist; bei welchem Allen aber die Stärke des Windes nicht im mindesten alterirt wird, indem diese, lediglich von dem Grade der Compression (Spannung) des Windes abhängend, einzig von der Grösse des Gewichtes bestimmt wird, mit welcher die Oberplatte des Balges niederzusinken strebt, welcher Druck durch das Verschleichen des Windes begreiflich nicht verändert wird.

Es hat nun aber die erwähnte Erscheinung des Zusammenfallens der Bälge bei Manchen die Besorgnis erregt, es möge das dabei stattfindende Hindurchdrängen der Luft durch die Fugen der Windbehältnisse, der Ventile etc. die Undichtheit derselben nur immer mehr und mehr vermehren; sie meinten daher, es müsse der Orgel allemal schädlich sein, wenn, indem man zu spielen aufhöre, die Bälge noch gefüllt zurückgelassen werden, weil dann all der noch darin befindliche Wind genöthigt werde, sich durch die Undichtheiten seinen Ausweg zu suchen, diese Undichtheit also immer mehr zu vergrössern. Ja, selbst noch in neueren Zeiten hat sich sogar ein *Vogler* so weit verges-

sen, zu meinen, es sei sogar ein Zersprengen der Luftbehälter durch den solchergestalt eingeschlossenen Wind zu besorgen!!

Man glaubte, um diese Gefahren zu beseitigen, eigene Vorrichtungen an den Orgeln anbringen zu müssen, Windablassung, Windabführer, von *Vogler* Evacuant genannt, mittels welcher der Organist, wenn er zu spielen aufhörte, alle in den Bälgen noch übrige Luft herauslassen könnte und sollte. Schon *Adelung* in seiner *Musica mechanica orgonooedi*, 1. Th. S. 204, führt diese Vorrichtung als in einer in Breslau im Jahre 1722 erbauten Orgel vorhanden an; — und noch in neuesten Zeiten hört man die Vorrichtung des Evacuanten nicht selten gar speciös als etwas zur Erhaltung der Orgel äusserst Erhebliches anpreisen.

Die Meinung ist aber wahrhaft kindisch, sobald man bedenkt, dass der Grad der Spannung oder Compression der Luft überall nur einzig und allein von der Kraft bestimmt wird, mit welcher die Oberplatte des Balges niedergedrückt wird, welche Kraft immer dieselbe bleibt, es mag auf der Orgel gespielt werden oder nicht, es mag die Luft durch die Spielventile in die Orgelpfeifen mehr oder weniger reichlich ausströmen, oder aber sich nur spärlich und nach und nach durch kleinere Undichtheiten verschleichen, dass also, es werde gespielt oder nicht, es sinke der Balg schnell, oder nur nach und nach zusammen, sowohl während des Spieles als während der Pausen, — der Druck, den die Windbehältnisse erleiden, immer Einer und derselbe ist, dass also diese während der wenigen Minuten deren ein Balg bedarf um nach beendigtem Spiele nach und nach zusammen zu sinken, durchaus keinen stärkeren Druck zu erleiden haben, als ihnen auch während des Spieles zu Theil wird, während dessen sich daher unausgesetzt und binnen jeder Minute gerade eben so viel Wind durch die übrigen Undichtheiten

hindurchdringt, als binnen jeder Minute, während welcher nach beendigtem Spiele der Balg von selber zusammenfällt, — so dass also der Evacuant kein anderes Verdienst hat, als blos das höchst ärmliche: den Windbehältern des Orgelwerkes von derjenigen Spannung, welche sie während der ganzen Dauer des Orgelspieles, oft mehre Stunden lang, auszuhalten haben und bekanntlich ohne Nachtheil aushalten, — am Ende etwa eine oder ein Paar Minuten zu ersparen. Das ist ein Ende denn doch wahrlich gar zu wenig!

Den, wie erwähnt, noch immer von Zeit zu Zeit gehört werdenden speciösen Anpreisungen des Evacuanten zu begegnen, und der Verdunkelung der Begriffe entgegenzuarbeiten, ist der Zweck der gegenwärtigen Beleuchtungen.

Einer anderen, gleichfalls mit dem Namen Evacuant bezeichnet werdenden Vorrichtung habe ich übrigens im vorstehenden Artikel über Bälge überhaupt erwähnt.

Gfr. Weber.

Verbesserte Calcantenglocke.

Balgglocke oder **Balgregister**, (auch Calcantenglocke, Calcantenregister, Calcantenklingel, Calcantenwecker u. dergl.) heisst an der Orgel der, nicht selten im Aeussern einem Registerzug ähnlich gebildete, Klingelzug mittels dessen der Organist, nachdem die Orgel eine Zeitlang geschwiegen und der Balgtreter die Bälge sämmtlich hat ablaufen lassen, demselben das Zeichen zu neuer Thätigkeit giebt. Begreiflich muss solches Zeichen allemal wenigstens schon etwas früher gegeben werden, als der Organist zu spielen anfangen will, denn wenn der Calcant auch unmittelbar nach dem Zeichen zum Werke greift, so muss doch immer der Balg erst schöpfen, eh er Wind geben kann; und darüber geht also allemal wenigstens einige Zeit verloren; wie, viel mehr aber, wenn der Arbeiter sich etwa in der Zwi-

schenzeit von seinem Posten entfernt hat, oder sonst nachlässig oder schlafrig ist, etc.

In jeder Hinsicht zweckmässiger und zuverlässiger wäre daher eine sehr leicht anzubringende Vorrichtung, vermög welcher während des Ruhestandes jederzeit sämmtliche Bälge, oder wenigstens Einer, aufgezogen festhalten würden, jedoch so, dass der Spieler durch Anziehen des Balgregisters sie augenblicklich loslassen und dadurch sich alsbald und unfehlbar Wind verschaffen könnte. Er würde dann sicher sein; jeden Augenblick, wenn er zu spielen anfangen will, auch alsbald Wind zu haben und nie auch nur einen Augenblick auf den Balgtreter warten zu müssen, welches, wenn auch nur ganz kurze Warten doch in manchen Fällen ziemlich verdrieslich sein kann, höchst unangenehm aber, wenn der Calcant etwa gar nicht promt bei der Hand ist, sich etwa gar augenblicklich entfernt hat, eingeschlafen ist, u. dergl. Ihm mag übrigens alsdann der wieder erklingende Orgelton selbst als Aufforderung zur Wiederfortsetzung seiner Arbeit dienen; oder befürchtet man etwa, es möge dieses in Fällen, wo mit nur sehr leisem Spiele angefangen wird, nicht hinreichend sein, um den etwa trägen oder entfernten Calcanten zur Thätigkeit wieder zurückzurufen, so mag man mit der beschriebenen Vorrichtung auch wohl zugleich eine durch ebendenselben Zug in Bewegung gesetzt werdende gewöhnliche Calcantenglocke verbinden.

Da die Ausführung des Vorschlags jedenfalls weder mit Schwierigkeit noch mit Kosten verbunden sein kann, so möchte in diesem Allen wohl eine Aufforderung liegen, sie an neuen, (und warum nicht auch an schon vorhandenen?) Orgelwerken anzubringen.

Nebenbei würde übrigens das Offenhalten der Bälge zugleich auch die (sei es nun wirklichen oder eingebildeten) Vortheile des sogenannten Evacuanten gewähren.

Gfr. Weber.

Recensionen.

I. **Die Musik**, Anleitung, sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um **über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können**, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst, von *Carl Blum*; nach dem französischen Werke des Herrn *Fétis „La musique mise à la portée de tout le monde.* Ein Bändchen von 263 klein Octavseiten. Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung 1830.

Dem Kön. Preuss. Hof-Compositeur, Herrn *C. Blum*, so wie der löblichen Schlesinger'schen Verlaghandlung, welche uns hier eine freie Uebersetzung der, bereits vorstehend auf S. 216 besprochenen Schrift des Herrn Prof. *Fétis (La musique mise à la portée de tout le monde)* liefern, wollen wir es wünschen, dass all dasjenige, was wir dort über das Original gesagt und resp. angeführt haben, auch der hier vorliegenden Uebersetzung zu Gewinn schlagen möge.

Herr *C. Blum* ist ein Mann von vielseitigen, schönen Talenten und hat auch die Freunde der Tonkunst durch nicht wenige, sehr anziehende, kleinere und grosse, Vocal- und Instrumentalcompositionen erfreut und sich zum Danke, zum Theil zu lebhaftestem Danke, verpflichtet. — Geringer — merklich geringer, — scheint sein Beruf zum Schriftsteller zu sein, ein Beruf, welcher nun einmal doch ganz andere Dinge, als diejenigen, zu welchen Herrn *Bs.* Genie sich bis jetzt mit so glücklichem Erfolge hingeneigt hat, voraussetzt: grammatikalische Richtigkeit und Gewandtheit des Sprachausdruckes, Präcision der Begriffe, methodische Ordnung der Ideen, und namentlich, zum Uebersetzen, wenigstens Verständnis beider Spra-

chen; — ausserdem Genauigkeit und Treue der Uebertragung, und dgl.

All diese Gabcn finden wir aber in dem vorliegenden Schriftchen nur in mässigem Grade beurkundet.

Als belegende Beispiele greifen wir hier nur einige heraus, so wie sie uns zunächst ins Auge fallen und wir sie uns, beim Durchlaufen des Büchleins, (denn vollständig gelesen, das gestehen wir unverhohlen, haben wir es freilich nicht,) flüchtig angezeichnet haben.

Hr. *Fétis* schreibt pag. 1 gleich zum Eingange: »*La musique peut se définir l'art d'émouvoir par la combinaison des sons.*« Dies übersetzt Herr B., Seite 1, wie folgt: »Die Kunst, das Gemüth durch die Verbindung von Tönen anzuregen, kann man Musik benennen.« Diese Construction einer Definition ist aber ganz unmethodisch, indem man z. B. die Definition des Begriffes Mensch nicht dahin zu geben pflegt: ein vernünftiges Thier kann man Mensch benennen, — sondern bekanntlich dahin: ein Mensch ist ein vernünftiges Thier, — oder: der Mensch kann dahin definirt werden, er sei etc. — und demnach auch: die Musik kann dahin definirt werden, sie sei etc. — oder: Man kann die Musik die Kunst nennen, durch Tonverbindungen anzuregen. — So hatte denn auch Hr. *Fétis* construirt. Warum nun aber diese Construction in eine ganz unmethodische verkehren? — — (Eben solcher Verkehrungen folgen unmittelbar darauf noch mehre.)

Herr *Fétis* führt pag. 63 einige Tacte der Romanze aus *B*-dur: »*Voi che sapete,*« — (»Ihr, die ihr die Triebe des Herzen kennt«) aus Mozarts Figaro (Act II) an, und zwar dort, für Franzosen, mit dem französischen Texte: »*Mon coeur soupire.*« *etc.* — Es zeugt wenigstens nicht von ausnehmender Aufmerksamkeit, dass der Herr Uebersetzer in seiner für Teutsche bestimmten Uebersetzung (Seite 46) sich nicht die Mühe gegeben hat, entwe-

der den teutschen, oder auch den italienischen Text, wiederherzustellen, sondern in seiner teutschen Uebersetzung den französischen Text unter der Musik stehen lässt.

S. 103 der Uebersetzung steht »*Violono*« welches gar kein Wort und auch bei *Fétis* (pag. 146) nicht vorzufinden ist.

Von diesem Contraviolon schreibt nun Herrn *Fétis* am angef. O. »*Le violons ou grands viole, qui était posé sur un pied*«; der Herr Uebersetzer übersetzt S. 103: »Der *Violono*, welcher auf den Fuss gestellt wurde.«

Vom Fagott heisst es, S. 111: »Es anthält drei Octaven; seine tiefste Note ist das tiefe *B*, und es steigt bis *B* empor.« — Hieraus wird niemand, der es nicht schon weis, entnehmen können, ob es von *B* bis $\bar{b}$, oder von *B* bis $\bar{\bar{b}}$ gemeint ist. — (Ohnedies überschreitet das Fagott bei weitem 3 Octaven. (S. Cäcil. IX, 34, S. 130.)

Was wir vorstehend S. 219 gegen H. *Fétis* rücksichtlich der Trompeten und Buglehörner erwähnten, findet sich in der Uebersetzung Seite 116 treulich wieder.

Von den Posaunen sagt der Hr. Uebersetzer S. 117 gar unteutsch: „Der Ton auf all diesen Instrumenten „geschicht durch ein concaves Mundstück" etc. — und nicht viel rühmenswerther ist die Phrase auf S. 121: „Man „hat lange Zeit bedauert, daß die Orgel, in Betreff des Aus„drucks, noch so viele Mängel besitze, d. h. daß es nicht gut „möglich sei, den Ton grabatim steigen und sinken zu lassen. „Sowohl deutsche als englische Orgelbauer haben durch ein „Pedale eine Maschine erfunden, welche den Ton selbst bald „freier, bald eingeengter erklingen ließ."

Fétis sagt, p. 181, von der Aeoline, Physharmonica u. dgl.: *l'effet de ces instrumens est analogue à celui qui se manifeste dans l'harmonica etc.*; die Uebersetzung

sagt, S. 123: »In einem Saale sind sie von vielem Effecte »und stehen eigentlich mit der bekannten Harmonica in »**Verbindung**.«

Was wir Hr. *Fétis* rücksichtlich des angeblichen Geheimnisses des Clavicylinders (siehe vorstehend Seite 220) sagt, findet sich auch hier, Seite 124, treulich wiederholt.

Bei *Fétis* findet sich p. 187, muthmasslich durch Druckfehler, »*sostenante*« statt *sostenente*: in der Uebersetzung finden wir p. 126 das »*sostenante*« treulich wieder.

Doch wir stehen, wie wir eben bemerken, erst in der Hälfte des Büchleins, und wollen den Lesern die Aufzählung unserer Vermerkungen aus der zweiten Hälfte lieber erlassen!

Druck, Papier und Format sind recht gefällig. — Der Preis ist uns unbekannt.

Indem wir nur noch die Erwähnung beifügen, dass der Hr. Uebersetzer, nicht allein in Noten, sondern auch im Contexte selbst, (z. B. S. 19, letzter Absatz des Contextes verglichen mit *Fétis* p. 24; — auch Seite 17, letztes Notenbeispiel, verglichen mit *Fétis* p. 22) eigene Zusätze macht, mitunter auch ganz eigene Darstellungen einschaltet (z. B. 24—32 vergl. mit *Fétis* p. 32—43) und oft nicht Weniges ganz unterdrückt, welchem Allen zufolge also das Originalwerk nicht nach der Uebersetzung beurtheilt werden darf, — wollen wir noch einmal dem Hrn. Uebersetzer so wie der Verlagshandlung es herzlich wünschen, dass all dasjenige was wir in unserer Anzeige des *Fétis*'schen Originalwerkes früher gesagt und resp. angeführt hatten, auch der hier vorliegenden Uebersetzung zu Glück schlagen möge, — übrigens aber wünschen, vom genialen Hrn. *Blum* bald wieder mit einer recht schönen neuen Composition, — von der Verlagshandlung recht bald wieder mit einem recht gediegenen Werke, erfreut zu werden.

d. Rd.

I.) Morceaux détachés de l'opéra Guillaume Tell, de *Rossini*, avec accomp. de Piano, par *Niedermeyer*. à Anvers et à Mayence, chez les fils de B. Schott

II.) Verschiedene Claviercompositionen von *Czerny*, *Herz*, *F. Hunten*, *Rummel*, *Tolbèque* und *Vollweiler*, über Motive aus Wilhelm Tell. Mainz und Antwerpen bei B. Schott

III.) Guillaume Tell, de *Rossini*, ouverture et airs, arrangés pour le Pianof. par *Chr. Rummel*. Mayence, Paris et Anvers, chez B. Schott.

IV.) Petit souvenir, fantaisie facile pour la harpe, sur la Tyrolienne de Guil. Tell; par *N. C. Bochsa*. Ebendas.

V.) Scène suisse, Concertino pour le Violoncelle, entremêlée de thêmes originaux de l'opéra Guillaume Tell, av. accomp. ou de grand orchestre, ou de Quatuor, ou de Piano; par *J. Panny*. Ebendas.

I.) Wir glauben auf diese, den Kunstfreunden grössere Zugänglichkeit zu einzelnen Nummern der weitberühmten Oper gewährende Sammlung, hauptsächlich darum aufmerksam machen zu müssen, weil sie insbesondere das eigene Verdienst hat, diejenigen Gesangstücke, welche, im vollständigen Clavierauszuge, mit mehr als vier Singstimmen, mit Doppel- und dreifachen Chören, besetzt sind, hier, zum Behufe leichterer Ausführbarkeit in kleineren Kreisen, überall auf blos vier Singstimmen reducirt darzubieten, eine Reduction für welche, da sie vom Bearbeiter auf möglichst schonende, den Effect möglichst wenig schmälernde Weise vorgenommen worden ist, der rühmlich thätigen Verlagshandlung von unsern Dilettanten gewisslich Dank verdienen und erhalten wird.

Die also erschienenen Nummern sind im hier angehängten thematischen Kataloge verzeichnet.



[illegible]
durch die zum Grunde liegenden Motive eigens anzie-



II.) Die Verlagshandlung, welcher Teutschland sowohl die Partitur, als auch die Clavierauszüge des W. Tell, einzig rechtmässig verdankt, hat sich auch die ausschliessliche Befugnis vindicirt, freie Compositionen über Motive aus dieser Oper zu verlegen, und in der That scheint dieses, wenigstens auf eine gewisse höhere Billigkeit, welche in gewissem Sinne sogar ein höheres Recht heissen konnte, begründete Monopol wirklich durch die That respectirt zu werden. Indess wenigstens dem Ref. dieses, seinem Erinnern nach, wenige oder gar keine Compositionen dieser Art aus andern Verlaghandlungen hervorgehend vorgekommen sind, sieht er in diesem Augenblicke eine sehr bedeutende Masse sehr anziehender Werkchen dieser Gattung sämmtlich in der Verlagshandlung des Tell verlegt, vor sich liegen.

Schon den auf den Titelblättern angezeigten Namen der Componisten zufolge, kann man zu diesen neuen Erscheinungen sowohl den Freunden des Pianoforte als, wie wenigstens zu hoffen, auch den braven Verlegern gratuliren. Alles ist im neuesten belicbtesten Geschmacke und so gut gearbeitet, wie es von den genannten Künstlern zu erwarten war.

Ohne über jedes dieser Werkchen eine Beurtheilung liefern zu wollen, welches theils unter den angeführten Umständen überflüssig sein, theils auch zu weit führen würde, beschränken wir uns auf eine kurze Anzeige.

A.] Herr C. *Czerny* beschenkt uns 1.) mit einem *Rondoletto brillant sur deux motifs de l'opéra G. Tell*, — (sein op. 216); — 2.) einem *Rondeau de chasse, sur le Choeur favori: Quelle sauvage harmonie*, = Lasset die Hörner erschallen, (op. 217); — 3.) mit einer *Introduction et Variations* uber das *pas-de-trois favori*, (op. 219); — 4.) mit *Variations brillantes* über die *Tirolienne*, (op. 220); — 5.) mit zwei *grandes fantaisiées sur les motifs les plus favoris*, (op. 221); — und 6.) endlich mit einem *Impromptu brillant et non difficile* über ein *Pastorale*, (op. 222); — sämmtlich zu zwei Händen.

Wer Herrn *Czerny's* bekannte und vielbeliebte Manier kennt und liebt, der wird auch bei den vorliegenden, durch die zum Grunde liegenden Motive eigens anzie-

bonden, übrigens mit den glänzendeten Bravourpassagen durchwebten, und doch zum Theil ohne grosse Schwierigkeit ausführbaren, Compositionen seine Rechnung finden.

B.] Herr *H. Herz* liefert: *Six Airs de ballets arrangés en Rondeaux:* Nr. 1.) *La Valse suisse*; Nr. 2.) *La Contredanse*; Nr. 3.) *La Tirolienne*; Nr. 4.) *La Valse Hongroise*; Nr. 5) *Le Pas d'Archers*; Nr. 6.) *La Polonaise*. — Hr. *Herz* hat hier die bescheidene Idee ausgeführt, die bezeichneten Tonstücke nur mit sehr geringen Veränderungen und Zusätzen, fast so wie *Rossini* sie geschrieben hat, fürs Clavier zu arrangiren und in die Rondoform zu bringen. Da die Bearbeitung mit vollständiger Kenntnis des Instrumentes und an sich selbst mit Geschmack gemacht, die Ausführung auf dem Claviere aber nicht schwer ist, so werden auch diese *Rondini* all denen willkommen sein, welche, ohne Virtuosität zu besitzen, doch gern Etwas aus der vielberühmten Oper vortragen mögten.

C.] Herr *Franz Hünten* hat *Variations brillantes* zu vier Händen über den Favoritmarsch der Ouverture geschrieben, (Op. 40), welche, ohne grade leicht genenat werden zu können, doch gut in die Finger fallen und dem Spieler Gelegenheit geben, durch brillante Figuren Beifall zu ernten.

D.] Herr Capellmeister *Chr. Rummel* hat in einer *Fantaisie*, (op. 72,) für Pfte. allein, bier zwar keinen vorzüglichen Aufwand an Phantasie gemacht, indem das Stück, wenigstens theilweise, weniger eine wahre Phantasie, als vielmehr ein, aus Motiven der bezeichneten Oper zusammengesetztes, *Potpourri* zu nennen ist; die Zusammenstellung und Aneinanderreihung der verschiedenen Theme ist aber so wohlgelungen zu nennen, dass sie ein wirklich angenehmes Ganze bilden, an welchem Spieler von mittelmässiger Fertigkeit grede dasjenige finden werden, was sie meistentheils wünschen, — und wenigstens gewiss eine recht angenehme Unterhaltung.

E.] Ein uns noch unbekannt gewesener Herr *J. B. Tolbèque, chef d'orchestre des bals de la cour* (welcher cour?) hat in drei »*Quadrilles et Contredanses*« mit willkürlicher Begleitung einer Flöte oder Violine, verschiedene Motive aus Tell benutzt, der tanzlustigen und tanzspiellustigen Welt unfehlbar zu Danke.

F.] Der unsern Lesern bereits aus unsern Blättern verdienstlich bekannte Herr *C. Vollweiler*, liefert den Lehrlingen des Pianoforte zwölf »*Pièces favorites*« aus Motiven des Tell, leicht spielbar gebildet.

III.) Das unter Ziffer III. angezeigte Werk *Hummels* giebt den Clavierspielern die, zum Vortrag auf dem Claviere allein, am meisten geeigneten Nummern des Tell in einem, wie von einem so geschickten Manne wie Hr. *Hummel* nicht anders zu erwarten, sehr wohlgelungenen Arrangement in die Hände. Jedenfalls wird man es wohlgethan finden, dass nicht, wie sonst oft genug zu geschehen pflegt, die ganze Oper, sondern nur eine Auswahl derjenigen Nummern gegeben worden ist, welche sich zu solchem Vortrage eignen, also mit Hinweglassung derjenigen, welche, wie in manchen ähnlichen Arrangementen der Fall ist, auf dem Claviere allein vorgetragen, unmoglich von Wirkung sein können. Dass dadurch der Preis des Werkes, bei brillant in den Augen fallendem Stich und Papier, verhältnismässig gering angesetzt werden konnte, ist eben davon eine dankenswerthe Folge.

IV.) Ferner haben auch die Liebhaber des Harfenspiels, von dem für dieses Instrument mit so grossem Rechte accreditirten *N. C. Bochsa* (*directeur de la musique du théâtre royal de Londres*) eine sehr anmuthige, der Eigenthümlichkeit des Harfenspiels entsprechende und daher leicht ausführbare »*Phantaisie*« erhalten, welche sich, nach einer kurzen Einleitung, hauptsächlich um die beliebte *Tyrolienne* (hier in *B*-dur) dreht und den Liebhabern des anziehenden Instrumentes sehr zu pfehlen ist.

V.) Herr *Panny* ist ein sehr begabter und anmuthiger Compositeur, *) welcher durch das vorliegende ungemein gefällige Concertstück zugleich auch eine sehr rühmenswerthe Kenntnis des Violoncells beweiset, dessen vortheilhafte Seite er sehr weislich benutzt und auf diese Weise den Freunden des Instruments hier eine überaus dankenswerthe Gabe reicht, welche sich eigen gemacht zu haben, Keinen gereuen wird. *Rd.*

Gesänge für eine Mezzo-Sopran-, oder Baritonstimme, mit Begleitung des Pianof., comp. von *C. G. Reissiger.* op. 61. (10te Liedersammlung.)
Berlin bei Schlesinger. Pr. 25 Sgr.

Herrn *Reissigers* schönes Talent, insbesondere auch für Lieder und Gesänge der vorliegenden Art, ist erst vor Kurzem von uns anerkannt worden; (vorstehend S. 65.) Die hier vorliegenden Gesänge stehen den früheren nicht nach, und werden insbesondere denenjenigen, welche von der Natur mit tiefen Stimmen begabt sind, für welche Gattung von Stimmen unsere Componisten nur allzuwenig zu thun pflegen, sehr willkommen sein, und zwar nicht allein den mit Mezzosopran- und Baritonstimmen Begabten, sondern auch förmlichen Altstimmen und Bassisten, für welche sie sich zum Theil sogar noch mehr, als für Halbsopran oder Halbtenor eignen.

GW.

---

*) Des Königs von Preussen Majestät haben dem Herrn *J. Panny* die Genehmigung, mittelst eines Allergnädigsten Schreiben aus Berlin vom 10ten December 1829 ertheilt, Allerhöchst Demselben seinen Kriegerchor für Gesang mit grossem Orchestre und Militär-Musik-Begleitung, widmen zu dürfen, und die Dedication durch Uebersendung eines köstlichen Brillantringes mittels eines überaus schmeichelhaften Kabinettschreibens zu lohnen geruht. *B. S.*

Douze grands Concertos de *W. A. Mozart*, arrangée pour Pianof. seul, ou avec accomp. de Fl. Vlon. et Vclle; par *J. N. Hummel*. Nr. 3, en Mi-bemol. Mayence, Paris et Anvers chez B. Schott. Pr. p. piano seul 2 fl. — avec accomp. 3 fl.

Six grandes Symphoniees de *W. A. Mozart*, arrangées pour le Pianoforte, av. accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, par *J. N. Hummel*. Nr. 1 bis 6. Mayence chez Schott, 2 fl. 24 kr. (5 Fr. 25 Ct.) jede.

Quatrième grande Symphonie, en Si-♭, de *L. Van-Beethoven*, arrangée pour le Pianoforte, av. accompagnement de Fl., Vlon. et Vclle., par *J. N. Hummel*. Mayence, Paris et Anvers chez Schott. 4 fl. 30 kr.

Wie hoch und ehrenwerth Bearbeitungen dieser Art zu achten, und wie sehr insbesondere unseres braven *Hummel* Bearbeitungen solcher Mozartschen und Beethovenschen grossen Instrumentalcompositionen rühmenswerth sind, ist bereits von uns und Anderen in den gegenwärtigen Blättern, zum Theil sogar ausführlich, ausgesprochen worden (Caecilia, X. Bd., (Heft 39) S. 174 und S. 180 u. flg.) Den gegenwärtigen Bearbeitungen von sechs herrlichen Mozartischen Symphonieen, (in *D*-dur, *g*-moll, *C*-dur, *C*-dur, *D*-dur, *Es*-dur,) und der weitern Beethovenschen, gebührt ganz gleiches Lob, und also auch ganz gleicher Dank sowol dem kunstsinnigen Bearbeiter, als auch der ehrenwerthen Verlagshandlung, welche die Herausgabe, mit schönem Aeusseren, zu sehr billigen Preisen, veranstaltet hat.

Die Ausführung der Symphonieen verlangt übrigens tüchtige Spieler.

Dr. *Aob.*

Das
grosse niederrheinische Musikfest
zu Düsseldorf.
Pfingsten 1830.

Haben diese Blätter mehrer der früheren Feste rühmend gedacht, so darf mit Recht auch das jüngste ehrenvolle Erwähnung fordern. Bedenkt man, dass bereits zwölf Jahre vorher jedesmal zu Pfingsten, in dem zu diesem Zwecke verbündeten Städten Düsseldorf, Elberfeld, Cöln, Achen, abwechselnd grosse musikalische Aufführungen, meist mit dem besten Erfolge, Statt gefunden, so springt in die Augen, wie zum dreizehnten Male die Aufgabe nicht ohne Schwierigkeit seyn konnte. Aber Dank sey es sowohl der am Rheine sich treu und thätig bewährenden Kunstliebe, als namentlich der höchst achtungswerthen Umsicht und Sorgfalt des in Düsseldorf zusammengetretenen Festcommités: — mit strenger Wahrheit lässt sich behaupten, an trefflicher Wahl der Werke, an Kraft und Genauigkeit der Leitung und Aufführung, steht das Fest dieses Jahres keinem seiner Vorgänger nach, so wie es an Ausdehnung der eigentlichen Gesammtwirkung unbedingt alle übertraf; eine Ueberzeugung, welche in Hinsicht des Fortganges dieser wahrhaft edlen Feste und ihr Eingreifen in den Bildungszustand jener gesegneten Länder für die Folge zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigt. So bewährt sich die, schon bei früherer Gelegenheit, in der Cäcilia dargelegte Aussicht auf eine, in ächter Kunstliebe allein mögliche, Einigung des in unserm Vaterlande nur zu sehr schlummernden Gemeinsinnes. Nicht blos bei Marathon und Salamis, auch bei den Olympien und Panathenäen fühlte sich das edle Griechenvolk, und gewiss bei letzteren nicht am wenigsten, wenn es seinen Göttern das Höchste darbrachte, was es besass, die Blüthe menschlicher Tugend und Kraft in der Kunst.

Von ihrer Entstehung an haben die Niederrheinischen Musikfeste eine ernste Richtung befolgt. „Liebe, freie Liebe zur Kunst (heisst es in dem geistreichen Vorworte des neuesten Festprogrammes) setzen sie voraus und nehmen sie in Anspruch; denn nicht blos den schaffenden Meister begeistert diese, — ohne sie gibt es auch keine wahre Verehrung, kein Verständniss der Tonkunst, dieser unbewussten Poesie des Gemüthes. Dann aber ist ihr Zweck, durch den edelsten Genuss, durch tüchtige Leistungen, Kunstliebe und Begeisterung allerwärts zu fördern und hervorzurufen. Wie angenehm ergreift uns hier die Betrachtung, dass während so vieler Jahre im Allgemeinen dieses Ziel fast immer über Erwarten erreicht wurde. Indem man gleich zu Anfange treffliche Grundsätze aufstellte, über die, mit den vereinten Kräften einer bedeutenden Provinz auszuführenden Tonwerke, blieb von vorn herein eine Menge halb- oder ganz verfehlter Richtungen des Zeitgeschmacks entfernt. Nur an grossartigen Hervorbringungen der Vergangenheit und Gegenwart, an ernsten Oratorien und Symphonien, übte sich die gesammte Kraft. In der langen Reihe der, beim Pfingstfeste gegebenen Werke, begegnen uns insonderheit *Händels* Riesenschöpfungen: Messias, Samson, Jephtha, Alexanderfest, nicht zu erwähnen der Oratorien und Psalmen von *Haydn*, *Mozart*, *Naumann* und andern Aelteren. Aber auch der Mitwelt widerfuhr ihr Recht. Zum ersten Male traten mehre ihrer werthvollsten Erzeugnisse bei diesem Feste würdig an's Licht. Wer erinnert sich nicht an *Stadlers* befreites Jerusalem, *C. M. v. Webers* Kampf und Sieg, *F. Schneiders* Weltgericht und die Sündflut, von ihm persönlich geleitet, an desselben verlorenes Paradies, an *L. v. Beethovens* letzte Symphonie mit Chören, an *B. Kleins* Jephtha und *F. Ries* Sieg des Glaubens, beide ebenfalls durch ihre Meister aufgeführt, endlich an *L. Spohrs* tiefergreifendes Werk: die letzten Dinge, welches vor vier Jahren unter seiner genialen Führung in eben dieser Stadt so mächtig wirkte?« —

Auch die jüngste Feier entsprach diesem Zwecke: Liebe zur Kunst, mit Erkenntniss des Guten und Besten, wurde

auch diesmal gefördert, erstlich durch musterhafte Auswahl der Stücke, dann aber durch die kraftvollste und gelungenste Ausführung.

Um von der Aufführung zu beginnen, so ist zuerst die feste und sorgfältige Leitung unsers allverehrten *F. Ries*, die sich schon öfter herrlich bewährte, auch diesmal nicht genug zu preisen. In der gewaltigen Tonmasse des Orchesters lebte sein Geist allein und überall, und dankbar erkannte jeder Mitwirkende den unermüdlich bessernden und nachhelfenden Meister innigst verbunden. Ein so bedeutend hervortretendes Verdienst kann selbst Cäcilia, die sonst des Persönlichen ungern erwähnt, nicht umhin, zu würdigen, so wie Lorberkranz und Blumen aus schönen Händen beim Feste unmittelbar die allgemeine Empfindung ausdrückten. Aber auch die Kräfte des Orchesters waren grösser, als je. Mehr als 270 Sänger und 150 Spieler, unter dieser Zahl Talente des ersten Ranges, waren aus der Nähe und Ferne zusammengekommen *). Namentlich hatten die Niederlande sehr tüchtige Hülfe für beide, namentlich die Instrumentalpartie, gesendet. Für diese 420 Mitwirkenden war in dem fast um die Hälfte zum Behufe dieses Festes erweiterten *Beckerschen* Saale, welcher vor der Stadt in dem heitersten Garten liegt, das Orchester amphitheatralisch, ähnlich den früheren Festen, erbaut, so wie für die Hörer der Grund des Saales auf das bequemste eingerichtet. Eine grosse Fremdenzahl strömte herbei, und da die Pfingsttage hindurch auch der Himmel günstig blieb, so vereinigte sich Alles, dem allzeit heitern Düsseldorf den gefälligsten, bewegtesten Anstrich zu leihen, welchen die Wirkung des Festes zu einem wahrhaften Schwung allgemeiner Begeisterung erhöhte. Letztere sprach sich überall unverkennbar aus, und feierte, namentlich bei einem festlichen Mahle nach dem Feste, in Erinnerung und Aussicht hohe Triumphe. —

*) Ihre Namen enthält zum grössten Theil ein zum Fest erschienenes Programm (36 S. 8.) in welchem, ausser dem erwähnten Vorwort über Zweck und Inhalt desselben, auch die Texte der aufgeführten Gesangstücke sich finden. Eine lobenswerthe Einrichtung.

Nach mehren vorläufigen Proben, deren erste in Düsseldorf und den übrigen Städten bereits im Februar d. J. begonnen hatten, fand Freitag den 28. Mai die erste Hauptprobe im Festlocale statt, welcher vier andere für Orchester und Chor in den nachsten Tagen folgten, in denen Eifer und Ausdauer von allen Seiten preiswürdig sich hervorthat.

So vorbereitet begann, Pfingstsonntag den 30. Mai um 6 Uhr Abends, das Fest mit einer Grossen Ouverture zu *Schillers* Braut von Messina, für das Fest besonders componirt von *F. Ries*. Die gewaltigen Gegensätze der Tragodie haben den Tondichter zu mehren kraftvollen Sätzen begeistert, welche durchaus der Darstellung von einer so bedeutenden Instrumentenmasse angemessen sind. Dass in der Behandlung aller Instrumente die tiefste Kenntniss, die feinste Kunstgewandtheit sich offenbare, versteht bei einem *Ries*'schen Werke sich ungesagt. Machtvoll und düster beginnt es, wie Gewitternähe. Aus der Todesahndung steigt eine Liebesstimme himmelan, welche Kampf und Streit bald auf die verworrene Erde zurückreissen. Nach dieser schweren Trübe, bricht wiederum ein leichter Morgen des Entschlusses, der Thatkraft an, der jedoch mehr und mehr sich bewolkt, bis am Schlusse grausiger Kampf die Grundfesten der Erde erbeben macht, die Todten sich regen in ihren Grüften, und ein Schreckensruf der Vernichtung, Brudermord und Hass, titanisch den Himmel stürmt. Sehr bestimmt und klar traten in der Ausführung diese Abschattungen hervor.

Daran schloss sich *Händels* Judas Maccabäus nach *Clasings* Bearbeitung. Wie mächtig jedesmal der alte Heros wirke, wie er den Sieg behalte über alle Gegner, gab sich auch diesmal kund. Eigentlich ist der Judas kein Werk aus *Handels* erster Blüthenzeit. Nach den Notizen, welche den, 1821 durch *Anderson* aus dem Schlosse Windsor nach London gebrachten, unbezweifelt echten Originalhandschriften *Handels* beigefügt sind, entstand er in des Meisters 61. Lebensjahre, 5 Jahre nach dem Messias*) und 16 Jahre nach dem Alexanderfeste, in der unbe-

*) Vergl. nachstehend S. 308.

greiflich kurzen Zeit vom 9. Juli bis 11. August 1746. In die Jahre 1747 — 51 fallen alsdann noch sieben Oratorien, deren letztes Jephtha ist. Und dennoch, welche Andacht, welche Glut der Begeisterung für Freiheit und Vaterland, Klage und Siegesfreude, in diesem Judas! Entzöge nicht das Unbeschreibliche sich aller Darstellung, so möchten wir schildern, wie in den gewaltigen Chören bald ein Sturm des Krieges tobte, bald ein seliger Himmelsfriede seine Goldschwingen entfaltete. Aber wie wurden sie auch gegeben, diese Chöre! Nicht minder befriedigend die *Soli* und *Ensembles*, insofern sie vorkamen; denn mehre mussten, wie es nun einmal ist, wegbleiben. — Auszuzeichnen in der Wirkung sind von Chören der erste des 2. Theiles: »Fall ward sein Loos«, und Nr. 5. im 3. Theil: »Seht, er kommt mit Sieg umringt!« in welchem die Frauenchöre den Männern vorangehen, jener als kraftvollster, dieser als zartester Moment der wunderbaren Tondichtung. Unter den *Soli* aber errang der Tenor des Herrn *de Vrügt*, Königl. Niederl. Kammersänger aus Amsterdam (Judas) sich allgemeine Bewunderung, besonders im 1. Th. Nr. 12: »Bewaffne dich mit Muth, mein Arm«, und Th. 2. Nr. 11.: »Auf in die Schlacht!« endlich Th. 3. Nr. 8. Arie: »Dem Sieger weissagt Kranz und Lohn der schmetternden Trompete Ton.« Hochst selten verbindet mit diesem Umfang und Metall der Stimme sich eine so durchgebildete Kunst des Vortrages.

Am folgenden Tage machte den Anfang *Beethovens* 5. Symphonie in *c*-moll. Wenn man einem Menschenwerk unergründliche Tiefe beilegen darf, so besitzt ohne Frage sie gerechte Ansprüche an diesen Namen.*) Aus einem unruhigen Drängen sich selbst verzehrender Sehnsucht, aus dem nächtlichen Grausen schrecklicher Geisterkämpfe erhebt sich immer neu der schönste Gesang, und es scheint, als ob alle Liebe und Lust der Erde um den Neugeborenen spielten in tausend lieblichen Gestalten. Besonders zeigt das Scherzo, *c*-moll in Verbindung mit dem Finale, *Allegro C*-dur, eine solche Grösse der Auffassung, solche Fülle von Ideen, dass in dem bunten Reichthum oft das Auge geblendet wird und die Seele fast untergeht. Aber immer erweckt ein kraftvoller, hochgesinnter Satz aufs

*) Cäcilia III. Bd., S. 171 des 10 Heftes.

neue Streben und Ernst. Eine Aufführung, kräftig und zart, wie diese, erfahren sicher nicht oft *Beethovens* Schöpfungen. Wenigstens erinnern wir uns keiner ähnlichen. Es ist schwer zu sagen, welchem Theile man den Preis zuerkennen will, obgleich besonders die Streichinstrumente von seltener Trefflichkeit waren.

Nun folgte *Dies irae* mit deutschem Texte aus *Mozarts* Requiem, das man nur zu nennen braucht. Von der Aufführung ist viel Gutes zu rühmen. — Desgleichen von der Ouvertüre zu *Cherubinis* Faniska, einem recht zierlich gearbeiteten Tonstücke, welches nur zu den hier aufgebotenen Kräften nicht völlig im Verhältnisse stand. Daher denn auch, nach dessen Aufführung, auf allgemeines Begehren, *F. Ries* Ouvertüre, welche den ersten Tag eröffnete, wiederholt werden musste. Welche Gewalt über ein solches Orchester die Begeisterung übe, ward nun klar. Noch kraftvoller und genauer, als gestern, trat dieses kunstreiche Werk hervor, wie Athene aus dem Haupte des Zeus.

Den Schluss machte *Beethovens* Christus am Oelberge. — Abgesehen von dem allzukühnen Gedanken, welcher diesem Werke zu Grunde liegt, das auszusprechen, was vermöge seiner Natur ewiges Geheimniss ist und bleibt, des Erlösers tiefstes Seelenleiden, haben wir auch mit der fast opernhaften Behandlung, namentlich der zweiten, Hälfte dieser Composition, uns nie recht zu verständigen vermocht. Wie viel Zartes, Schönes, Liebevolles dagegen sowohl der Rolle des Christus als des Seraph vom Meister zugetheilt sey, trat auch diesmal, bei sehr trefflicher Ausführung beider durch vorzügliche Talente, herrlich ans Licht. Auch die Instrumente thaten das Mögliche. In das Einzelne dieser Leistungen einzugehen, erlaubt nicht der Raum.

Und so beschliessen wir diesen Bericht, mit einem freudigen Gefühl, das wohl das Beste ist bei solchen Anlässen, und vieles Reden bei weitem aufwiegt. Auch die Zukunft wird oft noch Gelegenheit geben, zweifeln wir nicht, manches schönen Festes dieser Art rühmend und zeitgemäss zu gedenken.

Berichtigung
Händels Composition des Messias
betreffend.

Der Hr. Verfasser der Recension des Reicha'schen *traité de haute composition* im XI. Bande der Cäcilia, S. 168, hat uns angezeigt, dass seine dort beiläufig mit eingeflossene Erwähnung, als habe Händel seinen Messias im echtzigsten Jahre seines Alters geschrieben, auf einem Irrthum beruhte. Händel, geboren 1684, gest. 1759, würde nur 75 Jahre alt. In der von Mattheson herausgegebenen Biographie dieses Meisters ist dem Messias die Jahrzahl 1741 beigesetzt; Händel schrieb dieses Werk also in seinem 56. Lebensjahre. Seine späteren Werke, Jephta, und Triumph der Zeit und der Wahrheit, erschienen 1751, wo er den Siebzigen nahe war.

Rd.

Fra Diavolo.
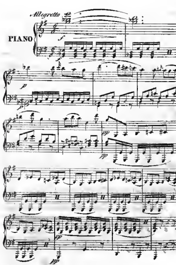
Zum Vorgeschmack von dieser jetzt so viel besprochenen Oper, beiliegend eine Favorit Romanze. In unserm nächsten Hefte wird die Oper selbst näher besprochen werden.

Lösung der Logogriphe

Seite 231 vorstehend:

1) Bache, Bach.
2) Salieri, Salier.

Aus
FRA-DIAVOLO
Musik von D.F.E. Auber



Zerline

Vo - yez sur cet - te ro - che ce brave à l'air fier
Er-blikt auf Fel - ses - höh - en, den stolzen Räuber

p

et hardi son mousquet est près de lui c'est son fidèle a-
dreist und kühn! Fest gestützt auf sein Gewehr sehet ihn drohend

mi re-gar-dez il s'ap-pro-che un plumet rouge à
stehn, Er nähert sich er winkt, sein rother wal-ler

son chapeau et couvert de son manteau du velours le plus
Fe-derbusch! und sein samtner Mantel sinkt wohl auf sein reiches

beau trem - blez au sein de la tem-
Kleid be - - bet den in des Sturmes

pê - - te au loin l'é - cho ré - pè - te
drohn - - ruft des Ech - os banger Ton

Bra-vo-lo Bra-vo-lo Bra-vo-lo trem-
Bravo-lo Bravo-lo! Bra-vo-lo zit-

blez au sein de la tem-pê - - te au
tert! den in des Stur-mes drohn

loin l'e - cho ré - pè - te Dia - vo - lo Dia - vo - lo
ruft des E - chos banger Ton Dia - vo - lo Diavo - lo

Dia - vo - lo Diavolo
Diavo - lo Diavolo

Diavolo
Diavolo

f Diavolo
Diavolo

2me Ct.
S'il
sand

pp ff pp

Zerline

2me Couplet

S'il menace la tê-te de l'enne-mi qui
Und zürnet seine Stirne, so bebt der kühnste

se défend pour les belles on prétend qu'il est tendre et ga-
Feind im Streit, manche hübsche Dirne lobt sei-ne Artig-

lant plus d'u-ne qu'il ar-rê-te (té-moin la fil-le
keit, ich selbst kann es be-zeugen so manches Mädchen

de Piétro pensive rentre au hameau dans un trouble nou-
traf sein Blick, u. mit sinnendem Schweig-en, kehrt sie zum Wald zu-

veau trem-blez- car voy-ant la fil-
rück Be-bet, denn, den Räu-ber. be-

let-te tout bas cha-cun ré-pè-te
tracht-tend ruft sie leis' und schmachtend,

Dia-vo-lo Dia-vo-lo Dia-vo-lo trem-
Dia-vo-lo Dia-vo-lo, Dia-vo-lo, Be-

blez car vo-yant la fil-let-te tout
bet, denn den Räu-ber be-tracht-tend

bas cha-cun ré-pè-te Diavolo Dia-vo-lo
ruft sie leis' und schmachtend, Diavolo Diavo-lo.

Dia-vo-lo Dia-vo-lo
Diavo-lo Dia-vo-lo

Dia-vo-lo Dia-vo-lo.
Dia-vo-lo Dia-vo-lo

Marquis

3me Couplet

Il se peut qu'on s'a- bu- se ma
Vielleicht oft oh - ne Grün-de, klagt

belle en - fant peut ê-tre aussi tout ce qui se
manches Herz den Räu - ber an, dass es Ur - sach

perdit - ci n'est-il pas pris par lui sou-
fin - - de, dass Lie - be kla - gen kann, Auf

vent quand on l'ac - cu - se au - près de vous maint
sei - nen Na-men wagget, so mancher Jüng - ling

jou - venceau pour quel - que lar - cin nou - veau
wohl sein Glück, und ob - gleich der Neu - ling zagt,

se glisse inco - gni - to tremblez cet amant qui sou-
lacht ihm Fortuna's Blik. Be - bet, be - bet wo Seufzern der
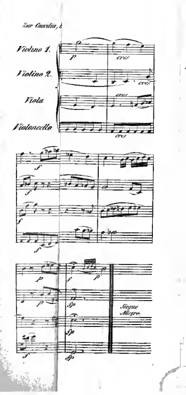
pi - - re c'est de lui qu'on peut di - - re
Lie - - be uns naht die Her - zens - die - - be,

Diavo - lo Diavo - lo Dia vo - lo trem - blez
Diavo - lo Diavo - lo Diavo - lo Be - bet

cet a - mant qui sou - pi - - re c'est de lui qu'on peut
be - bet wo Seufzern der Lie - - be uns naht die Herzens-

di - re Diavo - lo Diavo - lo Diavo - lo
die - be Diavo - lo Diavo - lo Diavo - lo

Diavo - lo Diavo - lo s' Diavo - lo
Diavo lo Diavo - lo Diavolo


Zur Caecilia, I
Violino 1.
Violino 2.
Viola
Violoncello
Siegue Allegro

31
3me
[illegible]
ve
[illegible]
Di

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1830.
Nr. 45.

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE
für die
Neuen Abonnenten
der

Caecilia
(Zeitschrift für die musikalische Welt.)

Mainz den 2. Jan. 1830.

Die hohe Achtung und ausreichende Theilnahme welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl; sowohl an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der nunmehr vorliegenden

eilf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des zwölften Bandes die eilf vorhergehenden Bände zu fl. 21 Rh. oder 11 Rthl. 16 ggr. zu erlassen, indess im Ladenpreise zusammen 28 fl. 48 kr. oder Rthl. 16 kostet.

Herr Ritter Gfr. Weber fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der obern Leitung, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Für die Expedition der Zeitschrift Caecilia
B. Schott's Söhne.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Paroles françaises de Mr. Scribe,
Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*
Oper in 3 Acten,
Musik von
D. F. E. Auber,

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opera comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung,

in Partitur,
im Clavier-Auszug, und
in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen wird baldigst veranstaltet, und dabei eine genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, berücksichtigt werden.

Um die Anzahl der Abdrücke, davon der Preis zu 12 Kreuzer rheinisch für den Druckbogen von 4 Seiten festgesetzt wird, bestimmen zu können, ergehet von den Unterzeichneten die höfliche Bitte an sämmtliche verehrliche Theater-Directionen, die Quantität Ihres Bedarfs bei der Bestellung bestimmt anzugeben; namentlich

Wie viel Expl. Partitur mit französischem Text,
— — Partitur mit deutschem Text,
— — Französisches Textbuch,
— — Teutsches Textbuch,
— — Erste Violin-Stimme,
— — Zweite Violin-Stimme,
— — Altviole,
— — Violoncelle und Contrebasse,

Wie viel Expl. Sämmtlicher Blasinstrumenten,
— — Solo Singstimme,
— — Sopran Chor-Stimmen,
— — Alt Chor-Stimmen,
— — Tenor Chor-Stimmen,
— — Bass Chor-Stimmen,
— — Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und französischem Text,
— — Einzelne Gesänge mit Clavier-Begleitung,
— — Abbildungen der Decorationen,
— — Abbildungen der Costumes,
— — Beschreibung der Scenerie, Costumes, Decorations und Requisiten.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung.

Einzelne Gesangstücke
aus der Oper
Wilhelm Tell
von
Rossini,
und Bearbeitungen daraus für verschiedene Instrumente.

Alle einzelnen Gesänge, Arien, Duos, Trios und Chöre; mit Clavier- und auch Guitarrebegleitung

	fl.	kr.
Die Ouverture für grosses Orchester - -	6	—
die Ouverture für Militairmusik, von *Küffner* arrangirt. - - - - - -	5	—
die Ouverture und Gesänge für Harmoniemusik, von *Berr* arrangirt; erstes Heft. - -	4	48

	fl.	kr.
Ouverture à 4 mains pr. Piano arr. pr. *Ch. Rummel.*	1	12
Ouverture für Clavier — — — —	—	48
Ouverture für Clavier u. Violin — — —	1	—
die ganze Oper, für Clavier ohne Singstimmen, von *Chr. Rummel* arrangirt. — — —	12	—
die ganze Oper, für Clavier und Violin, von *Alex. Brand* arrangirt;		
die ganze Oper, für 2 Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;		
die ganze Oper für Flöte, Violin, Alto und Bass, von *Gassa* arrangirt;		
die Ouverture für 2 Violinen, arr. von *Gasse.* —	—	48
die Gesänge — 2 — — — —;		
Ouverture et Choix d'airs, für 2 Violinen, arr. von *Alex. Brand;*		
die Ouverture für 2 Flöten, arr. von *Walkiers.* —	—	48
die Gesänge — 2 — — — —;		
die Lieblings-Melodien, für Flöte und Guitarre;		
die Lieblings-Melodien, für Violine Solo;		
die Lieblings-Melodien, für Flöte Solo.		
Choulieu, Variat. brill. sur un theme fav. pour Piano. op. 92. — — — — —	1	12
Karr, Fantaisie pr. Pieno sur la Tyrolienne. op. 232.	1	—
Herz, H., Gr. Variat. à 4 mains pr. Piann sur la marche fav. op. 50. — — — —	2	42
— Six airs de Ballet, arr. en Rondeaux pr. Piano. Nr. 1. La Walse Suisse, Nr. 2. Le Contredanse, Nr. 3. La Tyrolienne, Nr. 4. La Walse hongroise, Nr. 5. Le pas d'archers, Nr. 6. La Polonoise, chaq. — — — —	1	—
Czerny, C., Rondo brillant sur des motifs de Tell pr. Piano. op. 216. — — — —	1	12
— Rondo de Chasse sur les Choeur fav. quelle sauvage harmonie. pr. Piano. op. 217. — —	1	—
— Intr. et Var. sur le pas de trois. pr. Piene. op. 219. — — — — — —	1	12
— Variat. brill. sur la tyrolienne fav. pr. Piano. op. 220. — — — — — —	1	—
— 2 grandes Fantaisies sur des motifs les plus fav. pr. Piano. op. 221. liv. 1 et 2. chaq. —	1	24
— Impromptu brillant et non difficile pr. Piann sur un pastorale. op. 222. — — —	1	—
Rummel, Ch., Fantaisie sur des motifs pr. Piano. op. 72. — — — — — —	1	12
Adam, 1er et 2de Melange pr. Piano. op. 41 et 42. chaq. — — — — — —	1	12
Vollweiler, 12 pieces fav. arr. d'une maniere facile pr. Piano. — — — — —	1	—
— Walse favorite pr. Piano. Nr. 342. — —	—	8
— Galoppe fav. pr. Piano. Nr. 343. — —	—	8

	fl.	kr.
Tolbecque, 3 Quadrilles de Contredanses pr. Piano av. acc. de Violon ou Flûte ad libit. – –	1	24
— 3 Quadrilles de Contredanses pr. 2 Violons, Alto, Basse et Flûte ad libit. – – –	1	30
Bochsa, petit Souvenir, Fantaisie facile sur la Tyrolienne pr. la Harpe. – – – –	—	48
Hünten, François, Variat. brill. sur la Marche fav. de l'ouvert. à 4 mains pr. Piano. op. 40. –	1	36
Hus-Deforges, Pieces fav. arr. et composés pour 2 Violoncelles. op. 60. – – – –	1	36
Panny, Jos., Schweizerscene, Concertino pr. Violoncelle av. accompagnement d'orchestre. op. 27. –	3	36
— — — — de Quatuor — –	1	36
— — — — de Piano. — –	1	36
Lemoine, Divertissement sur des motifs de Tell pr. Piano. op. 11. – – – – –	1	—

Bei *B. Schott's Söhnen.*

Einzelne Gesangstücke

aus der Oper

Wilhelm Tell

mit

Guitarrebegleitung.

Mainz bei B. Schotts Söhnen.

Barcarole: Accours dans ma nacelle.
Romance: Sombre forêt.
Air: Pour notre amour.
Tyrolienne: Toi que l'oiseau.
Romance: Sois immobile.
Air: Asile héréditaire.
Prière: Toi que du faible l'esperance.

Tafellieder

für

zwei und drei Singstimmen

mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte

von

Gfr. Weber.

Op. 42.

Ein Heftchen in Quer-Octavo. 48 kr.

Was der, in diesem Fache so ausgezeichnet glückliche Componist bis jetzo in seinem „Liederkranz," in „Liebe, Lust und Leiden," und anderen Liedersammlungen, geleistet hat, ist überall so warm und innig aufgenommen und von Allen, die es kennen gelernt, mit solcher Anhänglichkeit festgehalten worden, dass auch die gegenwärtigen Rundgesänge der wärmsten Aufnahme im Voraus gewiss sein können.

Die über die Maassen ansprechenden Texte singen die Freuden der Geselligkeit, die Lust und den Ernst des Lebens in inniger Verschmelzung, den Hochgenuss der Freundschaft, und das Lob der Frauen. Welche Gegenstände können beim Mahle ansprechender sein als diese? — Und mit welcher Wahrheit und Innigkeit des Gefühls, mit welcher Wärme und Treue des Ausdruckes und zugleich mit welcher Grazie durchaus leicht singbarer und dem Chore zum alsbaldigen Nachsingen gleichsam von selbst eingehender Melodie, der Componist sie ausgeschmückt hat, bedarf, nach den vorangegangenen ähnlichen Compositionen dieses Meisters, keiner Anrühmung. Dass unter den im vorliegenden ersten Hefte enthaltenen Gesängen Einer, welcher schon im Liederkranze gedruckt gewesen, (das Frauenlied: „Wohl kommt des Guten Viel" etc.) mit aufgenommen worden ist, geschah in der Ueberzeugung, dass es den so zahlreichen Freunden des Liedes sicherlich willkommen sein werde, es auch in dem gegenwärtigen begonnenen Taschenformate zu besitzen.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung in Mainz.

Beethovens
grosse Symphonie in B
op. 60,
arrangirt für Pianoforte allein, oder mit Flöte-, Violin- und Violoncell-Begleitung

von

J. N. HUMMEL

erscheint zum 1. Januar 1830 bey

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Anzeige,
die grosse Passionsmusik von J. S. Bach betreffend.

Der Stich der Partitur (deren erster Theil bereits gedruckt) ist vollendet und wird dieselbe im Anfang des neuen Jahres bestimmt erscheinen. Der Subscriptionspreis ist 12 Rthlr., 21 fl. 36 kr. Rh. Wir ersuchen die resp. Subscribenten, ihre Namen bis zum 30. December d. J. gefälligst einzureichen. Nach dem Erscheinen des Werkes tritt der Ladenpreis von 18 Rthlr., 32 fl. 24 kr. Rh. ein.

Der Clavierauszug wird im Monat Januar ausgegeben; der Subscriptionspreis ist 5 Rthlr., 9 fl. Rh., der nachherige Ladenpreis 6 bis 7 Rthlr., 11 bis 13 fl. Rh.

Berlin, den 10. December 1829.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.

So eben ist erschienen und zu haben:

L. Spohr. Trois Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncello. Op. 82. à 1 2/3 Rthlr., 3 fl. Rh. Corrigirte Auflage.

Reissiger. Concertino p. la Flûte avec Accomp. d'Orchestre dedié à M. Furstenau 3 Rthlr.; le même avec Accomp. de Piano. 1 1/6 Rthlr., 2 fl. 16 kr. Rh.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin.

Saiten- und Instrumentenhandlung
von
C. J. Falckenberg in Coblenz.

Bey Christ. Jacob. Falckenberg, geb. Herff, in Coblenz, Clemens-Strasse No. 1034 eine Treppe hoch, sind fortwährend alle musikalische Seiten- und Blasinstrumente in verschiedenen Qualitäten, so wie auch die besten Flügel-Pianofortes von N. Streicher und Tafel-Pianofortes von mehreren der besten Meister in Wien, so wie die anerkannt vorzüglich gute Guitarren mit beweglichem und ganz abzunehmenden Hals von Stauffer in Wien — in gehöriger Auswahl vorräthig und werden von allen diesen Gegenständen, der direkten Verbindung wegen, die möglichst billigsten Preise gestellt. Auch sind daselbst ächt romanische und deutsche Saiten für alle Instrumente zu haben, die sowohl im Einzelnen als in grösseren Partieen verkauft werden.

Anstellungsgesuch
als
Geiger, Clarinettist, Clavierspieler, Componist oder Director,

Ein Künstler, welcher als Geiger, als Clarinettist, und als Clavierspieler, so wie auch als Componist und Musikdirector, jede Probe zu bestehen bereit ist, wünscht, in einer oder mehreren der vorerwähnten Eigenschaften, eine Anstellung bei einem Orchester in Teutschland, oder bei einem Singvereine, Liebhaberconcerte, oder einer Militärmusik, zu finden.

Diejenigen Personen oder Behörden, welche von seinem Anerbieten Gebrauch zu machen geneigt seyn sollten, wollen sich um nähere Auskunft gefälligst an die unterzeichnete Handlung in frankirten Briefen wenden.

B. Schott's Söhne, Hof-Musikhandlung in Mainz.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 3 6.

Nr. 46.

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE

für die

Neuen Abonnenten

der

Zeitschrift für die musikalische Welt:

Caecilia.

Mainz den 2. Jan. 1836.

Die hohe Achtung und auszeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilegen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der nunmehr vorliegenden

eilf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des zwölften Bandes die eilf vorhergehenden Bände zu fl. 21 Rh. oder 11 Rthl. 16 ggr. zu erlassen, indess sie im Ladenpreise zusammen 28 fl. 48 kr. oder Rthl. 16 kosten.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch obere Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Für die Expedition der Zeitschrift Caecilia

B. Schott's Söhne.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Oper in 3 Acten,

Musik von

D. F. E. Auber.

Paroles françaises de Mr. Scribe,

Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opera comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung,

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,
im Clavier-Auszug, und
in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,
so wie
des Textbuches

so wie auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen wird baldigst veranstaltet, und dabei eine genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, berücksichtigt werden.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung in Mainz.

Intelligenzblatt
CAECILIA.
1 8 3 0.
Nr. 47.

Nouveau Prospectus.

REVUE MUSICALE

publiée par
F.-J. Fétis,
Professeur de composition a l'école royale de musique et bibliothécaire du même établissement.

Deuxième Série.

Il existait des Journaux de musique dans presque tous les pays de l'Europe, et la France n'en possédait pas, lorsque l'éditeur de celui-ci conçut le projet de satisfaire à un besoin devenu plus impérieux à mesure que l'éducation des Français se perfectionnait sous le rapport de la musique. De là l'origine de la *Revue Musicale.* Le succès de cet écrit périodique a passé toute espérance: trois année d'existence, et s'il est permis de le dire sans être accusé d'orgueil, l'estime de tous les musiciens instruits en ont constaté l'utilité. Depuis que ce recueil a commencé de paraître, les Gazettes de musique de l'Allemagne, de l'Italie et de l'Angleterre en ont tiré une partie de leurs matériaux. Indépendamment du compte rendu des représentations d'operas, de concerts, et de toutes les solennités musicales de Paris, des départemens et des pays étrangers, on a trouvé jusqu'ici dans la *Revue Musicale* l'analyse de la mu-

sique dramatique, considérée sous le double rapport de l'effet et de l'art; des articles historiques et critiques sur une foule de sujets intéressans de la musique, et sur les instrumens anciens et nouveaux, des notices biographiques sur les musiciens les plus renommés, des articles nécrologiques, et l'annonce de toute la musique nouvelle qui a été publiée soit en France, soit dans les pays étrangers.

Malgré tout le soin donné jusqu'ici à la rédaction de la *Revue Musicale*, l'éditeur croirait n'avoir rien fait s'il ne s'occupait sans cesse d'apporter à cette publication tous les perfectionnemens dont elle est susceptible: des idées d'améliorations ont frappé son esprit, et c'est pour les réaliser qu'il annonce la Seconde Série du Journal qu'il a créé. La première se termine avec la fin du 6e vol., qui a été achevé au 25 janvier 1830; la seconde a commencé le 6 février suivant.

1° Le format, le papier et l'impression sont exactement conformes au présent prospectus.

2° En rendant compte d'un opéra nouveau, le rédacteur joint à ses analyses des morceaux les plus jolis de cet opéra, avec accompagnement de piano, et dans chaque numéro se trouve soit une romance nouvelle, soit un nocturne, soit un air écossais, irlandais, suisse, italien ou espagnol; enfin tout ce qui peut piquer la curiosité des lecteurs.

3° Plusieurs artistes et amateurs ayant manifesté le désir de voir dans la *Revue Musicale* des analyses raisonnées et accompagnées de passages notés des ouvrages nouveaux qui se publient en musique, l'éditeur a résolu de satisfaire à ce vœu.

La *Revue Musicale* se compose donc comme il suit:

Partie historique et critique.

Contenant des articles raisonnés sur tout ce qui intéresse l'histoire de la musique en général, ou de quelque pays et de quelque époque en particulier; les théâtres, les instrumens, etc. ainsi que des recherches sur les rapports de la musique avec la société et les individus.

Partie scientifique.

Examen de toutes les théories nouvelles, ou des modifications des anciennes.

Variétés.

Recueil des curiosités musicales de tout genre.

Nouvelles de Paris.

Compte rendu des représentations d'opéras et de ballets nouveaux ou des reprises d'anciens ouvrages, de débuts de chanteurs, de concerts, de réunions musicales du beau monde, d'arrivée ou du départ des artistes célèbres, etc. Cette partie intéressante sera toujours accompagnée d'un morceau de musique nouveau et souvent inédit.

Nouvelles des départemens.

Details sur les concerts, écoles de musique, sociétés philharmoniques, etc.

Nouvelles étrangères.

Détails sur toutes les représentations des théâtres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, etc. Compte rendu des opéras nouveaux, des cantates, ballets, fêtes musicales de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Angleterre; mouvement des théâtres; compositeurs et chanteurs nouveaux, etc.

Biographie et nécrologie.

Notices biographiques et nécrologiques sur les compositeurs, chanteurs et instrumentistes les plus célèbres.

Littérature musicale.

Examen des livres, brochures, pamphlets et journaux relatifs à la musique. Analyses des méthodes nouvelles.

Bulletin analytique.

Analyse de tous les morceaux de musique instrumentale ou vocale, avec des exemples notés des passages analysés.

Bulletin d'annonces.

Annonces de toute la musique nouvelle publiée soit en France, soit à le tranger, avec l'indication des prix et des éditeurs.

Le prix de la souscription est fixé, pour l'année, à 60 francs ou 28 florins.

On souscrit, a Mayence chez les fils de B. Schott.

Von dieser Zeitschrift erscheinen wöchentlich 2 Bogen im Druck gross Medisoformat und wird von uns um jenen Preis geliefert, wie solcher in Loco Paris abgegeben wird. Diese Zeitschrift ist für alle Musiker, welche die Tonkunst als Wissenschaft studiren und die Fortschritte jeder Nation wissen müssen, unentbehrlich. Eben so wird diese Zeitschrift allen deutschen Redactionen

wissenschaftlicher Unterhaltungsblätter ein unentbehrliches Bedürfniss bleiben, weil die Mittheilungen aus Paris aus einer Feder fliessen, welche strenge Urtheilungen über neue Opern und Leistungen der Künstler in dieser Zeitschrift niederlegt, welche unpartheiisch in jedes deutsche Blatt übertragen werden können.

Buch- und Musikhandlungen, welche Subscribenten sammeln und sich direct an uns wenden, geniessen einen verhältnissmässigen Rabatt. — Mainz im Mai 1830.

B. Schott's Söhne.

Mit Vergnügen können wir diese, auch in unsern Blättern schon mehrfältig gerühmte, von einem der ausgezeichnetesten Musikgelehrten und Literatoren Frankreichs herausgegebene, an Interesse reiche, und durch Auszüge aus teutschen, und namentlich aus unsern Blättern, sich noch bereichernde Zeitschrift dem teutschen Publicum empfehlen, so wie man auch gewiss die Thätigkeit der B. Schott'schen Handlung mit Dank erkennen wird, welche es dahin gebracht hat, die Zeitschrift, welche in Paris 60 Fr. = 28 fl. kostet, um denselben nicht erhöhten Preis auch in Mainz selbst liefern zu können.

Mainz im May 1830.

Die Redact. d. Zeitschrift Cäcilia.

Iris
im Gebiete der Tonkunst,

herausgegeben

von

Ludwig Rellstab.

Im Verlage des Unterzeichneten wird von Anfang des Aprils ab unter obigem Titel ein Wochenblatt erscheinen, welches den Zweck hat, alle interessanten in- und ausländischen musikalischen Werke bald nach ihrem Erscheinen beurtheilend anzuzeigen, und alles Neue, was sich in der musikalischen Welt begiebt, schnell bekannt zu machen.

Durch eine mit der ausführlicheren Anzeige vom Inhalte und Zweck des Blattes versehene Probenummer, welche an die Buch- und Musikhandlungen versandt worden und von denselben, so wie auch bei dem Verleger selbst, gratis zu erhalten ist, werden die Musikfreunde in den Stand gesetzt werden, zu erkennen, was sie sich von der Iris zu versprechen haben.

Wöchentlich, an jedem Freitage, wird eine Nummer von einem Viertelbogen in grossem Oktavformat, auf schönem Velinpapier gedruckt, erscheinen und der ganze

Jahrgang von 52 Nummern 1 Thlr. 12 gr. kosten, wofür dies Blatt durch alle Buch- und Musikhandlungen, durch die K. Preuss. Postämter aber mit einer geringen Preiserhöhung zu erhalten sein wird.

Berlin, den 12. März 1830

T. Trautwein.

Subscriptions-Ankündigung

einer

Sammlung von 100 der beliebtesten

Ouverturen

im Clavier-Auszuge

zu einem

äusserst wohlfeilen Preise.

Die Schwierigkeit der Anschaffung von Ouverturen in möglichst gleichmässigen Ausgaben bei dem stets wachsenden Interresse für Opern-Musik, veranlasst mich zur Herausgabe einer

Sammlung von 100 der beliebtesten Ouverturen für das Pianoforte eingerichtet,

welche in 16 monatlichen Heften, jedes 6 bis 7 Ouverturen enthaltend, erscheinen sollen.

Die Wahl derselben trifft die beliebtesten in den besten Arrangements, und Stich. Druck und Papier — im gewöhnlichen grossen Format — werden correct und schön seyn.

Um die Anschaffung derselben zu erleichtern, eröffne ich eine Subscription bis Michaelis dieses Jahrs zu dem ausserordentlich billigen Preise von

10 *ggr. Conv. Münze für jedes Heft,*

mithin für die ganze Sammlung von 100 Ouverturen in 16 Heften 6 Rthlr. 16 ggr., für welchen Preis man sonst etwa nur den 6ten Theil derselben kaufen kann. Ausserdem wird bei 5 Exemplaren das 6te frei gegeben.

Bei diesem so sehr billigen Preise wird dennoch keine Pränumeration verlangt, sondern die Bezahlung geschieht bei Ablieferung eines jeden Heftes. Michaelis d. J. tritt der gewöhnliche Ladenpreis ein. Das erste Heft wird gleich nach Ostern versandt und in jedem Monate eines folgen, so dass zu Michaelis nächsten Jahrs die ganze Sammlung in den Händen der Subscribenten ist. Dem letzten Hefte wird ein Register beigegeben.

Hannover, den 22. März 1830

C. Bachmann,
Hofmusikhandlung.

Von obigen Werken des geschätzten Componisten *Fr. Hünten* haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Teutschland (Oestreich inbegriffen) von dem Componisten erworben, was wir zur Kentniss der Herrn Verleger bringen.
Mainz im May 1830.

B. Schott's Söhne.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Oper in 3 Acten,
Musik von

D. F. E. Auber.

Paroles françaises de Mr. Scribe,
Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opera comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich nnd Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum*,

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,
im Clavier-Auszug, und
in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen wird baldigst veranstaltet, und dabei eine genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, berücksichtigt werden.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung
in Mainz.

Ankündigung
der
dritten
neuerdings überarbeiteten
Auflage
der

Theorie der Tonsetzkunst

in vier Bänden
zum Selbstunterricht
mit Anmerkungen für Gelehrtere
vom
Ritter Gfr. Weber.

Dieses, anerkannt vorzüglichste, theoretische Werk fehlt schon seit geraumer Zeit im Buchhandel, und die anhaltende starke Frage nach demselben veranlasst uns, diese dritte Auflage nun ungesäumt beginnen zu lassen, und sie mit besonderer typographischer Eleganz auszustatten.

Demohngeachtet, und obgleich die Bogenzahl bedeutend vermehrt ist, stellen wir den Preis als Lehrbuch dennoch möglichst billig,

nämlich zu Rthlr. 6 Sachs. oder fl. 10. 48 kr. fl. 24 Fuss, also sehr bedeutend geringer als der Preis der zweiten Auflage gewesen.

Mainz den 15ten April 1830.

B. Schott's Söhne.

Drei noch unaufgeschnittene Exemplare der zweiten Auflage auf Velinpapier sind noch zu haben à 15 fl. jedes. Das Nähere bei der Redaction der *Cäcilia* zu erfragen.

Allgemeine Musiklehre
für
Lehrer und Lernende
von
Dr. Gfr. Weber,

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königl. Schwedischen Akademie in Stockholm, etc. etc.;

dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes und das ihm allseitig zu Theil gewordene Anerkenntnis hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht. Um etwa minder Unterrichteten die, bis jetzo noch einzig in seiner Art dastehende, allgemeinnützige Beschaffenheit dieses Büchleins auf die bundigste Weise zu bezeichnen, setzen wir dasjenige wörtlich hierher, was über dieselbe der Hr. Verf. selber, in der Einleitung zur vorigen Auflage, gesagt hat.

»Nicht grade ersten Anfängern in der Musik,« heisst es dort, »sondern denenjenigen ist das gegenwärtige Büchlein ge»widmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege »bereits einigermassen vorgerückt, von dem, was sie also er»lernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu ver»schaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wün»schen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche »Begriffe geben wollen. Ihnen und überhaupt dem musikali»schen Publikum wollte ich eine, durch Entwickelung aus »den Grundideen klar verständliche, Darstellung des allge»meinen Theiles der Musiklehre in die Hand geben, d. h. »all Dasjenige, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne »Unterschied des besondern Faches welchem er sich widmet, »insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, »wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzt noch in »keinem Buch, in diesem Sinne zusammengestellt, findet, son»dern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies »oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Czakan»schulen u. dgl., zerstreute Fragmenta davon, z. B. so Ein-

»ges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern u. dgl. grösaten-»theils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstümmelt »behandelt.

»Lassen auch gesteigerte Amtsgeschäfte mir nur sehr spär-»liche Erholungs- und Nebenstunden zur Fortarbeit an mei-»nem grösseren Werk übrig, so glaubte ich doch, durch ge-»genwärtiges Schriftchen, welches im Grunde nur theils ei-»nen Auszug, theils eine berichtigte und erweiterte Ueberar-»beitung der drei Vorcapitel meiner Tonsatzlehre enthält, und »dessen Redaction mir daher fast gar keine Zeit kostete, eins-»weilen wieder Etwas zur Förderung der Kunst und Kunst-»lehre beitragen zu können.

»In ähnlicher Absicht gedenke ich, nun auch bald einen »sehr kurz zusammengedrängten, aber in sich doch ein Gan-»zes bildenden Auszug meiner gesammten Harmonielehre »selbst zu bearbeiten, welcher die bis jetzt, aus ande-»ren Federn (unrechtmässig genug!) erschienenen, »theils unvollständigen, theils misverstan-»denen Auszüge ablösen möge.«

Wir fügen nur hinzu, dass wir als Verleger das Werk mit möglichster typographischer Eleganz ausstatten, demohngeachtet aber, durch die Grösse der Auflage, uns in Stand gesetzt sehen werden, den Preis, als Lehrbuch, äusserst billig zu stellen, und bei Abnahme in grossen Partieen, sogar noch weitere Vortheile zu gewähren.

Mainz im Juni 1830.

B. Schotts Söhne
Hof-Musikhandlung.

Tafellieder

für

zwei und drei Singstimmen
mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte

vom

Ritter Gfr. Weber.

Op. 42.

Ein Heftchen in Quer-Octavo. 48 kr.

Was der, in diesem Fache so ausgezeichnet glückliche Componist bis jetzo in seinem „*Liederkranz*,“ in „*Liebe, Lust und Leiden*,“ und *andern Liedersammlungen*, geleistet hat, ist überall so warm und innig aufgenommen und von Allen, die es kennen gelernt, mit solcher Anhänglichkeit festgehalten worden, dass auch die gegenwärtigen *Rundgesänge* der wärmsten Aufnahme im Voraus gewiss sein können.

Die über die Maassen ansprechenden Texte singen die Freuden der Geselligkeit, die Lust und den Ernst des Lebens in inniger Verschmolzung, den Hochgenuss der Freund-

schaft, und das Lob der Frauen. Welche Gegenstände können beim Mahle ansprechender sein als diese? — Und mit welcher Wahrheit und Innigkeit des Gefühls, mit welcher Wärme und Treue des Ausdruckes und zugleich mit welcher Grazie durchaus leicht singbarer und dem Chore zum alsbaldigen Nachsingen gleichsam von selbst eingehender Melodie, der Componist sie ausgeschmückt hat, bedarf, nach den vorangegangenen ähnlichen Compositionen dieses Meisters, keiner Anrühmung. Dass unter den im vorliegenden ersten Hefte enthaltenen Gesängen Einer, welcher schon im Liederkranze gedruckt gewesen, (das Frauenlied: „Wohl kommt des Guten Viel" etc.) mit aufgenommen worden ist, geschah in der Ueberzeugung, dass es den so zahlreichen Freunden des Liedes sicherlich willkommen sein werde, es auch in dem gegenwärtigen *bequemen Taschenformate* zu besitzen.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung in Mainz.

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE
für die
Neuen Abonnenten
der
Zeitschrift für die musikalische Welt:
Caecilia.

Mainz den 2. Jan. 1830.

Die hohe Achtung und ganz auszeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnentan nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden

eilf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des zwölften Bandes die eilf vorhergehenden Bände zu fl. 21 Rh. oder 11 Rthl. 16 ggr. zu erlassen, indess sie im Ladenpreise zusammen 28 fl. 48 kr. oder Rthl. 16 kosten.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch obere Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Fur die Expedition der Zeitschrift Caecilia
B. Schott's Söhne.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 3 0.

Nr. 48.

Neue Musikalien

welche im Verlage der

Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandlung

in Berlin,

Ostern 1830

erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind:

	Thlr.	gGr.
J. S. Bach. **Grosse Passions-Musik** nach dem Evangelisten Matthäus. Part. . . . . (Die ausgesetzten Chorstimmen erscheinen binnen Kurzem.)	18	—

Für Saiten- und Blase-Instrumente.

	Thlr.	gGr.
Neueste Berliner Favorit-Tänze für 1 Flöte, arr. von *C. F. Ebers.* 9s u. 10s Heft à	—	8
Reissiger, C. G. **Concertino** p. l. Flûte avec accomp. d'Orchestre. Op. 60	3	—
— — avec accompagnement de Pianoforte .	1	4
Sammlung von Märschen, auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Infanterie, für vollständige türkische Musik in Partitur. (Geschwindmärsche)		
No. 81. Marsch aus der Oper: Die Belagerung von Corinth	1	4
No. 82. Alpensängermarsch, arr. von *A. Neithardt*	1	4
No. 83. Pasta Marsch, arr. von *A. Neithardt.*	1	8
No. 84. Marsch aus dem Haag, arr. von *A. Neithardt*	—	20
Spohr, L., **Potpourri** sur des thêmes de *Winter,* pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 80	1	10
— — avec accompagnement de Pianoforte . .	—	16

	Thlr.	gGr.
Spohr, L., **Fantaisie et Variations** sur un thème de Danzi pour la Clarinette avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 81.	1	—
— — avec accompagnement de Pianoforte. .	—	16
Weller. **Neue Berliner Lieblings-Tänze** für 2 Violinen, 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Violoncelle und Contra-Bass, (2 Fagotts, 2 Trompeten, Timbales ad libitum.) NB. können auch 5stimmig executirt werden. 9s Heft enthält: 6 Contretänze aus der Braut von *Auber*, 1 Cotillon aus der Belagerung von Corinth, 3 Walzer, 5 Galoppaden, 1 Française		
Weber, C. M. v., **Ouverture** de l'Opéra: **Oberon**, arrangée pour Piano et Violon (ou Flûte) concertans par *C. W. Henning*. . .	—	18

Für Pianoforte.

	Thlr.	gGr.
Auber, Sämmtliche **Balletts** aus der **Stummen von Portici**, für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von *Girschner*. 1s u. 2s Heft à	—	16
Hiller, F. **Der Geistertanz. Le danse des fantômes**, caprice p. l. Pfte.	—	10
Pixis. **Der Reigen. La Valse au Chalet**, Rondo sur la Romance de *Charles Maria de Weber*, p. l. Pfte. Op. 104	—	16
Spohr, L., **Pietro d'Abano.** Opéra romantique en 2 actes, arrang. p. l. Pfte à 4 mains. p. *F. Spohr*. .		
Alpensänger-Walzer f. d. Pfte.	—	2
Hallischer Stiefelknechts-Galopp-Walzer: »Hr. Schmidt, Hr. Schmidt,« etc.	—	2
Neueste Berliner Lieblings-Tänze f. das Pfte., aufgeführt auf den Bällen im Königl. Opern- und Schauspielhause zu Berlin. 26s, 27s u. 28s Heft à	—	16
Weller, **Contretänze** f. d. Pfte., nach den beliebtesten Melodieen aus der Oper: Die Belagerung von Corinth (mit Hinzufügung der Tanz-Touren)	—	8

Für Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

	Thlr.	gGr.
Bach, J. S. **Grosse Passions-Musik** nach dem Evangelium Matthäi, im vollst. Klavier-Auszuge von *A. B. Marx*	7	12
(Die Chöre und Arien daraus einzeln zu verschiedenen Preisen. Die ausgesetzten Chorstimmen erscheinen binnen Kurzem.)		
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. 12 Lieder. Op. 9. 1s Heft (der Jüngling.) 2s Heft (das Mädchen.) Jedes Heft	—	16

	Thlr.	gGr.
Meyerbeer, Ballade der Königin Margarethe von Valois aus dem Jahre 1540. (Mit deutschem und französischem Text)	—	4
— — La barque légère (der leichte Nachen.) Texte français et allemand. . . .	—	10
Pixis. Der Schweizerbub. Variationen für Gesang und Pfte. In allen Concerten gesungen von Frl. *Henr. Sontag* und für dieselbe comp.	—	10
Reissiger. Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme, Op. 61. 10te Liedersammlung	—	20

Die Musik. Anleitung sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können. Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst, von *Carl Blum*. Nach dem französischen Werke des Herrn *Fétis*: »La musique mise à la portée de tout le monde.« Berlin, 1830. 1 1/3 Thlr.

Nouveau Prospectus.

REVUE MUSICALE

publiée par

F.-J. Fétis,

Professeur de composition à l'école royale de musique et bibliothécaire du même établissement.

Deuxième Série.

Il existait des Journaux de musique dans presque tous les pays de l'Europe, et la France n'en possédait pas, lorsque l'éditeur de celui-ci conçut le projet de satisfaire à un besoin devenu plus impérieux à mesure que l'éducation des Français se perfectionnait sous le rapport de la musique. De là l'origine de la *Revue Musicale*. Le succès de cet écrit périodique a passé toute espérance: trois années d'existence, et s'il est permis de le dire sans être accusé d'orgueil, l'estime de tous les musiciens instruits en ont constaté l'utilité. Depuis que ce recueil a commencé de paraître, les

Gazettes de musique de l'Allemagne, de l'Italie et de l'Angleterre en ont tiré une partie de leurs matériaux *). Indépendamment du compte rendu des représentations d'opéras, de concerts, et de toutes les solennités musicales de Paris, des départemens et des pays étrangers, on a trouvé jusqu'ici dans la *Revue Musicale* l'analyse de la musique dramatique, considérée sous le double rapport de l'effet et de l'art; des articles historiques et critiques sur une foule de sujets intéressans de la musique, et sur les instrumens anciens et nouveaux, des notices biographiques sur les musiciens les plus renommés, des articles nécrologiques, et l'annonce de toute la musique nouvelle qui a été publiée soit en France, soit dans les pays étrangers.

Malgré tout le soin donné jusqu'ici à la rédaction de la *Revue Musicale*, l'éditeur croirait n'avoir rien fait s'il ne s'occupait sans cesse d'apporter à cette publication tous les perfectionnemens dont elle est susceptible: des idées d'améliorations ont frappé son esprit, et c'est pour les réaliser qu'il annonce la SECONDE SÉRIE du Journal qu'il a créé. La première se termine avec la fin du 6e vol., qui a été achevé au 25 janvier 1830; la seconde a commencé le 6 février suivant.

En rendant compte d'un opéra nouveau, le rédacteur joint à ses analyses des MORCEAUX LES PLUS JOLIS DE CET OPÉRA, avec accompagnement de piano, et dans chaque numéro se trouve soit une romance nouvelle, soit un nocturne, soit un air écossais, irlandais, suisse, italien ou espagnol; enfin tout ce qui peut piquer la curiosité des lecteurs.

Plusieurs artistes et amateurs ayant manifesté le désir de voir dans la *Revue Musicale* des analyses raisonnées et accompagnées de passages notés des ouvrages nouveaux qui se publient en musique, l'éditeur a résolu de satisfaire à ce voeu.

---

*) Siehe jedoch Caecilia. XI. Bd. S. 309; — XII. Bd. S. 230. *d. Rd. d. Cäcil.*

La *Revue Musicale* se compose donc comme il suit :

Partie historique et critique.

Contenant des articles raisonnés sur tout ce qui intéresse l'histoire de la musique en général, ou de quelque pays et de quelque époque en particulier ; les théâtres, les instrumens, etc. ainsi que des recherches sur les rapports de la musique avec la société et les individus.

Partie scientifique.

Examen de toutes les théories nouvelles, ou des modifications des anciennes.

Variétés.

Recueil des curiosités musicales de tout genre.

Nouvelles de Paris.

Compte rendu des représentations d'opéras et de ballets nouveaux et des reprises d'anciens ouvrages, de débuts de chanteurs, de concerts, de réunions musicales du beau monde, d'arrivée ou du départ des artistes célèbres, etc. Cette partie intéressante sera toujours accompagnée d'un morceau de musique nouveau et souvent inédit.

Nouvelles des départemens.

Détails sur les concerts, écoles de musique, sociétés philharmoniques, etc.

Nouvelles étrangères.

Détails sur toutes les représentations des théâtres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, etc. Compte rendu des opéras nouveaux, des cantates, ballets, fêtes musicales de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Angleterre ; mouvement des théâtres ; compositeurs et chanteurs nouveaux, etc.

Biographie et nécrologie.

Notices biographiques et nécrologiques sur les compositeurs, chanteurs et instrumentistes les plus célèbres.

Littérature musicale.

Examen des livres, brochures, pamphlets et journaux relatifs à la musique. Analyses des méthodes nouvelles.

Bulletin analytique.

Analyse de tous les morceaux de musique instrumentale ou vocale, avec des exemples notés des passages analysés.

Bulletin d'annonces.

Annonces de toute la musique nouvelle publiée soit en France, soit à l'étranger, avec l'indication des prix et des éditeurs.

Le prix de la souscription est fixé, pour l'année, à 60 francs ou 28 florins.

On souscrit, à Mayence chez les fils de B. Schott.

Von dieser Zeitschrift erscheinen wöchentlich 2 Bogen im Druck gross Medianformat und wird von uns um jenen Preiss geliefert, wie solcher in Loco Paris abgegeben wird. Diese Zeitschrift ist für alle Musiker, welche die Tonkunst als Wissenschaft studiren und die Fortschritte jeder Nation wissen müssen, unentbehrlich. Eben so wird diese Zeitschrift allen deutschen Redactionen wissenschaftlicher Unterhaltungsblätter ein unentbehrliches Bedürfniss bleiben, weil die Mittheilungen aus Paris aus einer Feder fliessen, welche strenge Urtheilungen über neue Opern und Leistungen der Künstler in dieser Zeitschrift niederlegt, welche unpartheiisch in jedes deutsche Blatt übertragen werden können.

Buch und Musikhandlungen, welche Subscribenten sammeln und sich direct an uns wenden, geniessen einen verhältnissmässigen Rabatt. — Mainz im Mai 1830.

B. Schott's Söhne.

Mit Vergnügen können wir, — jedoch unter dem in der vorstehenden Randanmerkung enthaltenen Vorbehalte, — diese, auch in unsern Blättern schon mehrfältig gerühmte, von einem der ausgezeichnetesten Musikgelehrten und Literatoren Frankreichs herausgegebene, an Interesse reiche, und durch Auszuge aus teutschen, und namentlich aus unsern Blättern, sich noch bereichernde Zeitschrift dem teutschen Publicum empfehlen, so wie man auch gewiss die Thätigkeit der B. Schottischen Handlung mit Dank erkennen wird, welche es dahin gebracht hat, die Zeitschrift, welche in Paris 60 Fr. = 28 fl. kostet, um denselben nicht erhohten Preis auch in Mainz selbst liefern zu können.

Mainz im May 1830.

Die Redact. d. Zeitschrift Cäcilia.

In der

Stahel'schen Buchhandlung in Würzburg

sind folgende neue Musikalien zu haben:

Lutz, Jos., 3 Frecto demum für 3 Singstimmen, 2 Viol., 2 Hörner und Orgel. Preis 1 fl. 12 kr. od. 20 gr. sächs.

— — 3 kurze Messen für 3 Singst., 2 Viol., 2 Clar., 2 Horner (od. Trompeten) Peuken und Orgel. 3s Werk. Preis 4 fl. od. 2 Thlr. 16 gr. sächs.

Fröhlich, Dr. Joseph, Direktor der königl. musikalischen Lehranstalt in Würzburg, systemat. Unterricht in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten, mit einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre so wie zur Direktion eines Orchesters und Singchores. 2r Thl. gr. 4. in 20 Bogen. Mus. Tabellen. Preis fl. 9 — od. Rthlr. 5 8 gr. sächs. — Der 1. Theil dieses Werkes erschien 1822 und führt folgenden Titel: Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt, so wie des Gesanges in öffentlichen Schulen und der vorzüglichsten Orchester-Instrumente; nebst einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre und zur Direktion eines Orchesters und Singchores. 1r Thl. gr. 4. in 10 Bogen, mus. Tabellen in fol. Preis fl. 7. 12 kr. od. 4 Thlr. sächs.

Mahlmeister, S., 32 Präludien für die Orgel aus den gewöhnlichsten *Dur-* und *Moll-*Tonarten. Preis 48 kr. od. 12 gr. sächs.

Sammlung
zwei-, drei- u. vierstimmiger Lieder

zum Gebrauche beim Gesangunterrichte
in Schulen.

Zunächst für die Schulen in Franckens Stiftungen

herausgegeben von

CARL ABELA,

Cantor und Gesanglehrer zu Halle.

1s Heft. quer 4. brochirt. Preis: 14 gr. oder 1 fl. 3 kr. Rhein.

Obiges Werk ist so eben erschienen bei

J. F. Hartknoch in Leipzig.

Bekanntmachung.
Buch und Partitur
der Oper
W. T E L L

nach der Frankfurter Bearbeitung.

Um den häufigen Nachfragen mehrerer Theater-Directionen zu genügen, mache ich hiermit bekannt, dass Buch und Partitur der Oper Wilhelm Tell von Rossini, in der Art, wie ich sie für unser Theater gestrichen habe, nebst dem Arrangement derselben und der von mir hinzu componirten Scene zwischen Tell und Gessler, nach

Schillers Worten, im dritten Akte, in der Musikhandlung der Herren *B. Schott's* Sohne in Mainz zu haben ist.

Frankfurt den 5. May 1830. *C. Guhr*, Kapellmeister.

Mignons Lied von **Göthe:**
Kennst du das Land u. s. w.
mit Begleitung des Pianoforte,
componirt von dem
Königl. Preuss. General-Musikdirector
Dr. Ritter Gasp. Spontini.
Preis 1/2 Thlr.
so eben erschienen bei
T. Trautwein in Berlin.

Ankündigung
der
dritten Auflage
der
Theorie der Tonsetzkunst
in vier Bänden
vom
Ritter Gfr. Weber.

Dieses Werk fehlt schon lange wieder im Buchhandel, und die anhaltende starke Frage nach demselben veranlasst uns, diese dritte Auflage nun ungesäumt beginnen zu lassen, und sie mit besonderer typographischer Eleganz auszustatten.

Demohngeachtet, und obgleich die Bogenzahl bedeutend vermehrt ist, werden wir den

Preis als Lehrbuch dennoch möglichst billig, nämlich zu

Rthlr. 6 Sächs. = fl. 10. 48 kr. fl. 24 Fuss, also sehr bedeutend geringer stellen, als der Preis der zweiten Auflage gewesen.

Mainz den 15ten Juli 1830.

B. Schott's Söhne.

Fünf noch unaufgeschnittene Exemplare der zweiten Auflage auf Velinpapier sind noch zu haben à 15 fl. jedes. Das Nähere bei der Redaction der *Cäcilia* zu erfragen.

Allgemeine Musiklehre

für

Lehrer und Lernende

von

Dr. Gfr. Weber,

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königl. Schwedischen Akademie in Stockholm, etc. etc.;

dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes und das ihm allseitig zu Theil gewordene Anerkenntnis hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht. Um etwa minder Unterrichteten die, bis jetzo noch einzig in seiner Art dastehende, allgemeinnützige Beschaffenheit dieses Buchleins auf die bündigste Weise zu bezeichnen, setzen wir dasjenige wörtlich hierher, was über dieselbe der Hr. Verf. selber, in der Einleitung zur vorigen Auflage, gesagt hat.

»Nicht grade ersten Anfängern in der Musik,« heisst es dort, »sondern denenjenigen ist das gegenwärtige Büchlein gewidmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege »bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was sie also erlernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu verschaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wünschen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche »Begriffe geben wollen. Ihnen und überhaupt dem musikalischen Publikum wollte ich eine, durch Entwickelung aus »den Grundideen klar verständliche, Darstellung des allgemeinen Theiles der Musiklehre in die Hand geben, d. h. »all Desjenigen, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne

»Unterschied des besondern Faches welchem er sich widmet, »insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, »wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzt noch in »keinem Buch, in diesem Sinne zusammengestellt, findet, son- »dern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies »oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Csakan- »schulen u. dgl., zerstreute Fragmente davon, z. B. so Eini- »ges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern u. dgl. grössten- »theils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstummelt »behandelt.

»Lassen auch gesteigerte Amtsgeschäfte mir nur sehr spär- »liche Erholungs- und Nebenstunden zur Fortarbeit an mei- »nem grosseren Werk übrig, so glaubte ich doch, durch ge- »genwärtiges Schriftchen, welches im Grunde nur theils ei- »nen Auszug, theils eine berichtigte und erweiterte Ueberar- »beitung der drei Vorcapitel meiner Tonsatzlehre enthält, und »dessen Redaction mir daher fast gar keine Zeit kostete, eins- »weilen wieder Etwas zur Forderung der Kunst und Kunst- »lehre beitragen zu können.

»In ähnlicher Absicht gedanke ich, nun auch bald einen »sehr kurz zusammengedrängten, aber in sich doch ein Gan- »zes bildenden Auszug meiner gesammten Harmonielehre »selbst zu bearbeiten, welcher die bis jetzt, aus ande- »ren Federn (unrechtmässig genug!) erschienenen, »theils unvollständigen, theils misverstan- »denen und eben darum auch den Lesern durchaus kei- »ne richtige und klare Ansicht, sondern überall nur man- »gelhaftes, verworrenes Stückwerk darbietenden Aus- »züge ablösen möge.«

Wir fügen nur hinzu, dass wir als Verleger das Werk mit möglichster typographischer Eleganz ausstatten, demohngeachtet aber, durch die Grösse der Auflage, uns in Stand gesetzt sehen werden, den Preis, als Lehrbuch, äusserst billig zu stellen, und bei Abnahm in grossen Partieen, sogar noch weitere Vortheile zu gewähren. Mainz im Juni 1830.

B. Schotts Söhne
Hof-Musikhandlung.

Tafellieder

für

zwei und drei Singstimmen

mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte

vom

Ritter Gfr. Weber.

Op. 42.

Ein Heftchen in Quer-Octavo. 48 kr.

Was der, in diesem Fache so ausgezeichnet glückliche Componist bis jetzo in seinem „*Liederkranz*,“ in „*Lis-*

be, „Lust und Leiden,“ und *anderen Liedersammlungen*, geleistet hat, ist überall so warm und innig aufgenommen und von Allen, die es kennen gelernt, mit solcher Anhänglichkeit festgehalten worden, dass auch die gegenwärtigen *Rundgesange* der wärmsten Aufnahme im Voraus gewiss sein können.

Die über die Maassen ansprechenden Texte singen die Freuden der Geselligkeit, die Lust und den Ernst des Lebens in inniger Verschmelzung, den Hochgenuss der Freundschaft, und das Lob der Frauen. Welche Gegenstände können beim Mahle ansprechender sein als diese? — Und mit welcher Wahrheit und Innigkeit des Gefuhls, mit welcher Wärme und Treue des Ausdruckes und zugleich mit welcher Grazie durchaus leicht singbarer und dem Chore zum alsbaldigen Nachsingen gleichsam von selbst eingehender Melodie, der Componist sie ausgeschmückt hat, bedarf, nach den vorangegangenen ähnlichen Compositionen dieses Meisters, keiner Anrühmung. Dass unter den im vorliegenden ersten Hefte enthaltenen Gesängen Einer, welcher schon im Liederkranze gedruckt gewesen, (das Frauenlied: „Wohl kommt des Guten Viel“ etc.) mit aufgenommen worden ist, geschah in der Ueberzeugung, dass es den so zahlreichen Freunden des Liedes sicherlich willkommen sein werde, es auch in dem gegenwärtigen *bequemen Taschenformate* zu besitzen.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung in Mainz.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Oper in 3 Acten,

Musik von

D. F. E. Auber.

Paroles françaises, de Mr. Scribe,

Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opéra comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, ist, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Nie-

derlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum,*

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,

im Clavier-Auszug, und

in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten vor Kurzem erschienen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalteten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur, wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen, wird sich durch genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, empfehlen.

Beurtheilungen in der Caecilia betreffend.

An die Herren
Autoren und Verleger.

Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen gelie-

fert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben. *)

Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht vernlten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden. **)

*) *So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei, zum Theil sehr divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neaner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und, als Verständigung, noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112. — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 271; — u. s. w.*

**) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.*

Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maassregel haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt; welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.

Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt erwartet werden.

Die Expedition der Caecilia.
Schott.

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE
für die
Neuen Abonnenten
der
Zeitschrift für die musikalische Welt:
Caecilia.

Mainz den 2. Jul. 1830.

Die hohe Achtung und ganz ausgezeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden reell gehaltvollen

zwölf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des dreizehnten Bandes die zwölf vorhergehenden zusammen um

12 Rthlr. = 21 fl. 36 kr. Rheinisch

zu erlassen, indess sie sonst, in dem schon selbst ausserordentlich wohlfeilen Ladenpreise, doch

17 Rthl. 16 ggr. = 31 fl. 48 kr.

kosten.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Die Expedition der Zeitschrift Caecilia.
SCHOTT.

Bemerkung für die

Buchbinder

beim Einbinden des zwölften Bandes.

Der zwölfte Band besteht aus den Heften 45, 46, 47, und 48.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 45, 46, 47, und 48, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bogen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. bis 26 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen, wenn man will, die, mit den Signaturen A bis F versehenen, Bogen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltsanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 48. Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum zwölften Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

